



SUPLEMENTO

Belo Horizonte, Maio/2015
EDIÇÃO ESPECIAL
Secretaria de Estado de Cultura

A arte da tradução

Edição especial organizada por João Pombo Barile



Hieronymus - Theoderich von Prag

A HORA E A VEZ DO tradutor brasileiro

JOÃO POMBO BARILE

Num ensaio de 1957 sobre o mineiro Agenor Soares de Moura, Paulo Rónai define o tradutor ideal. Ao homenagear o amigo recém-falecido em Barbacena, e que surpreendera o eixo Rio-São Paulo com sua magistral tradução da tetralogia José e seus irmãos, de Thomas Mann, escreveu Rónai: “As qualidades do bom tradutor são, em grande parte, as mesmas do bom escritor: inteligência, talento, gosto seguro, bom senso, imaginação, senso de harmonia – mas devem andar desacompanhadas de ambição, de personalidade excessivamente marcada, da vontade impetuosa da inovação, e encontrar-se aliadas a sólida erudição, a um amor extremado ao estudo”.

De lá para cá, muita coisa mudou no mundo dos livros. Se antes as editoras eram empresas familiares, com trabalho artesanal, a realidade hoje é outra. O setor se profissionalizou. E a lógica passou a ser a da grande indústria. Como não cansava de alertar o experiente editor francês André Schiffrin (1935-2013), as grandes corporações ganharam a partida. E, com isto, impuseram uma nova realidade ao mercado. Sempre mais interessadas nos dividendos dos seus acionistas, do que na qualidade do que se publica, causaram um estrago ainda hoje pouco avaliado no setor.

Se nos últimos 50 anos, na Europa e nos EUA, a lógica da grande indústria dá as cartas, no Brasil, com o tradicional atraso, não tem

sido diferente. Notícias sobre fusões de empresas do setor se tornaram comum na última década. E apesar dos quixotescos esforços das pequenas e médias editoras, cada vez mais o negócio do livro é tratado na terra de Santa Cruz como outro qualquer.

Mas se a concentração do setor teve mesmo esse efeito devastador apontado por Schiffrin e muitas vezes transformou em sinônimos as palavras literatura e marketing, por outro lado ela teve, pelo menos entre nós, um efeito positivo: a explosão do número de novas, e excelentes, traduções. Praticamente um desconhecido naqueles longínquos anos 1950, o tradutor é hoje um personagem importante. Seus nomes figuram na capa dos livros. E ajudam a vender o produto.

E é um pouco da história de alguns dos mais importantes tradutores do último meio século que o leitor confere a seguir. Uma amostra dessa inteligência, talento, gosto seguro, bom senso, imaginação e senso de harmonia. Dezesseis profissionais falam do ofício que tem como padroeiro São Jerônimo, representado em nossa capa por uma obra do artista plástico Leopoldo Tauffenbach. Apresentamos, ainda, cinco traduções inéditas do poeta Augusto de Campos de poemas de Maiakovski para ilustrar a excelência desses trabalhos.

Da curiosidade à tradução como ofício

IVO BARROSO

Comecei a traduzir por mera curiosidade: queria apenas saber o que estava escrito em outra língua, sem me preocupar com a forma nem com o sentido do texto. O espanhol, naturalmente, foi minha primeira cobaia, e eu lia em voz alta poemas inteiros, sem ainda saber como pronunciá-los, e os traduzia cantando num dicionário de bolso as palavras menos evidentes.

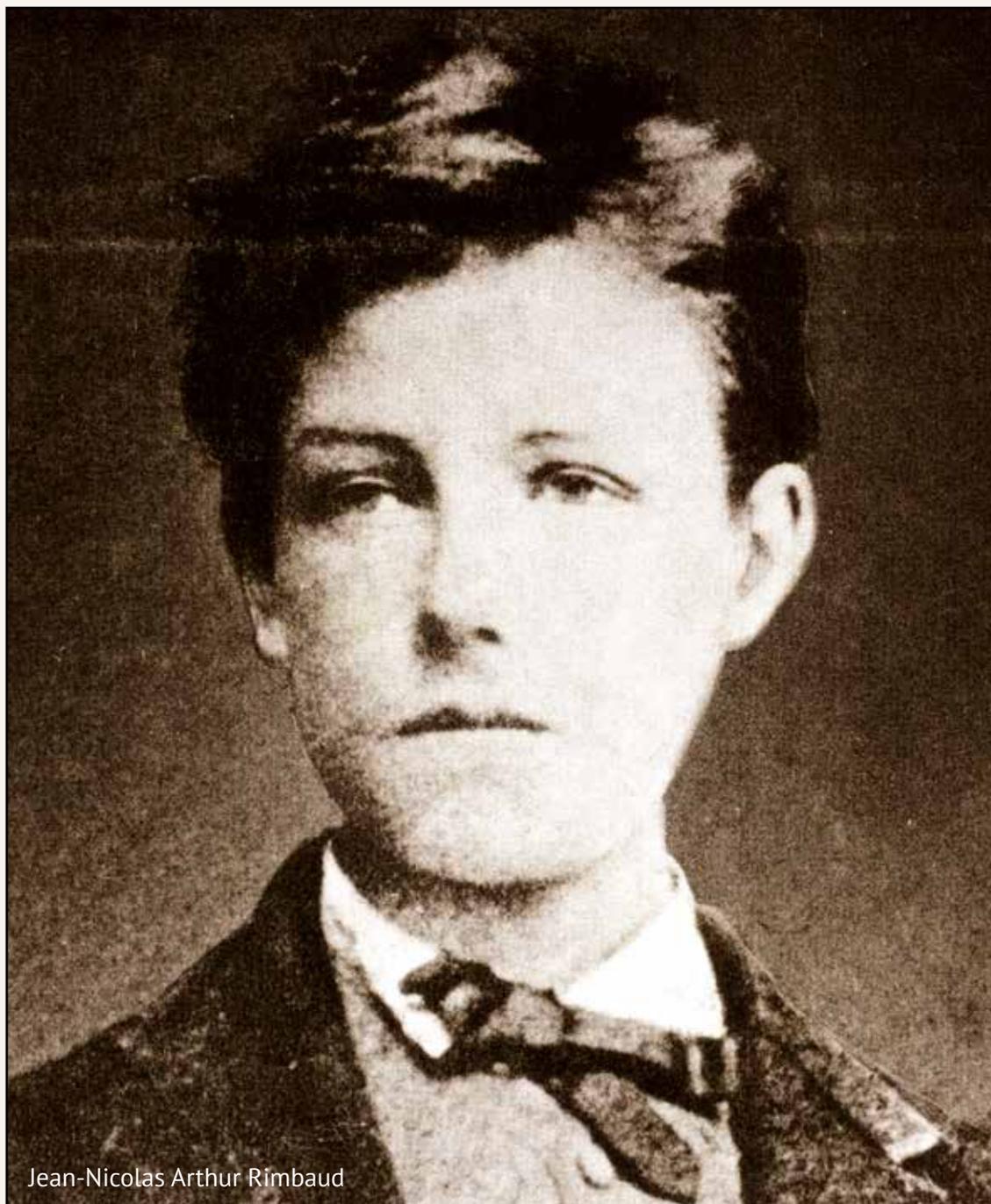
Mas, já em 1945, tenho registro de que andava a voltas com uma variedade maior: Amado Nervo, Émile Lante, Siegfried Sassoon, Manuel González Prada, Baudelaire e Shakespeare. Na Faculdade de Letras, aí pelos anos 1950, traduzia em versos rimados e metrificados os exercícios apresentados em aula, e recebi os primeiros incentivos à prática da tradução com minhas versões de Petrarca e García Lorca. Mas a primeira aparição impressa foi em 1956, quando mandei para Mário Faustino, que editava no *Jornal do Brasil* uma seção denominada “Poesia Experiência”, a tradução de um soneto de Rilke, o qual me valeu o convite para integrar a equipe do *Suplemento Dominical do JB*, o veículo literário mais importante da época. Foi quando descobri que a tradução podia também ser rentável e passei a aceitar trabalhos da Zahar e da *Civilização Brasileira*, em geral manuais e romances de grande circulação, mas de escasso valor literário. Alguns cheguei a assinar com pseudônimo...

A grande chance veio com a tradução do *Demian*, de Hermann Hesse, que fiz para a *Civilização* em 1965. A partir daí, participei de grandes projetos culturais (revista *Senhor*, *Enciclopédia Delta*) e convivi com figuras carismáticas como Antônio Houaiss, Paulo Francis e Paulo Rónai, que sempre credenciaram minhas qualidades de tradutor. Mas devo certamente a Carlos Lacerda o mais concreto desses incentivos: a edição de luxo, ilustrada, dos *Sonetos de Shakespeare*, que foi lançada em 1976.

Durante anos, trabalhei com afinco na divulgação de grandes nomes da literatura mundial (Montale, Malraux, Kazantzákis, Svevo, Gide, Strindberg, Jane Austen, Georges Perec, Calvino, Romain Rolland, André Breton e T. S. Eliot) e creio ter concluído os meus projetos de tradutor com a publicação da trilogia da obra de Arthur Rimbaud (*Poesia Completa, Prosa Poética e Correspondência*), editada pela Topbooks.

Graças a uma série de traduções bem-sucedidas, que divulgavam autores de grandes qualidades e que recebiam o reconhecimento da crítica, pude, como tradutor, vir a escolher e sugerir os livros que gostaria de traduzir, mas confesso que alguns de meus trabalhos de tradução de poesia a que dei o melhor de mim mesmo, durante os quais eu mais “sofri”, não chegaram a livro, permanecendo na obscuridade dos blogs ou no fundo de gavetas.

Durante esse longo caminho, vi a atividade de tradutor alcançar condições favoráveis. Houve tempo em que o tradutor era totalmente desconhecido e seu nome sequer figurava no livro. Raro era o leitor que se preocupava em saber o nome daquele que lhe permitia ler em português uma obra a que ele não tinha acesso no original. Com os tempos, o aparecimento de alguns tradutores, que já eram conhecidos como autores, levou as casas editoras a mencioná-los como uma forma de



Jean-Nicolas Arthur Rimbaud

valorizar a obra. Depois a menção passou a ser obrigatória no colofon do livro, até que um dia o tradutor teve o mérito de ver seu nome figurar na capa do volume – uma forma de valorizar a edição, que assim acrescentava a marca de qualidade do tradutor à importância literária do autor. Esse upgrade editorial passou também a fazer parte das preocupações do leitor, que está hoje em condições de escolher entre duas ou mais traduções de uma mesma obra, a executada pelo tradutor de sua preferência ou de seu critério de qualidade.

Fazer crítica de tradução, principalmente de tradução de poesia, é algo espinhoso: a única maneira honesta de criticar uma delas seria apresentar a contraprova, o atestado de que o crítico seria capaz de fazê-la melhor. Mas acho que deve haver sempre uma crítica à tradução de um livro, acho necessária a menção, nas resenhas de jornal, às suas qualidades ou defeitos.

Sinto que as traduções envelhecem: o *Fausto*, de Castilho, embora excelente, é hoje de difícil leitura; de quando em vez, uma nova tradução pode reavivar o interesse dos leitores por obras que já pareciam peremptas. Mas acho igualmente desnecessária essa pletora de

traduções de uma mesma obra só pelo fato de ela estar na moda: duzentas *Lolitas*, trezentos *Gatsbys*... Além disso, há certas traduções que me parecem definitivas: o *Ulisses*, de Houaiss, é uma delas; as sucedâneas ficam sempre a desejar. E minha última tirada pessoal do nicho das minhas velharias: quem conseguiria suplantar a tradução do *Cyrano*, de Portocarrero?

IVO BARROSO

mineiro de Ervália, é tradutor, entre outros, de Rimbaud, Hermann Hesse, Eliot, Dante e Shakespeare.

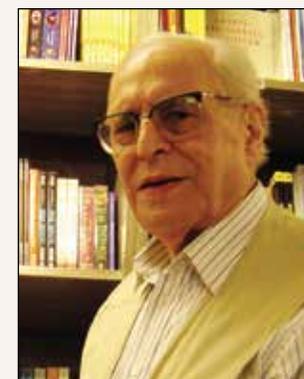


Foto: Régis Gonçalves

ONDE BUSCAR OS LIVROS NO MUNDO LÁ FORA E NA ALMA AQUI DENTRO?

MARCELO BACKES

Existem diferenças.

A mais essencial entre escrever e traduzir está no fato de que o escritor tem o universo infinito de sua alma pela frente e o tradutor o mundo bem demarcado por outro escritor que precisa ser palmilhado em uma nova língua. Marcel Proust chegou a dizer que o escritor é um tradutor de si mesmo. Quer dizer, o escritor faz um mergulho em sua própria alma, onde vai buscar os livros que, no caso de muitos escritores atuais, deveriam continuar por lá mesmo.

Eu percebi desde cedo que a tradução é uma metáfora perfeita para a arte e, por extensão, para a vida, e essa percepção constitui o centro filosófico do meu romance *Três Traidores e uns Outros*. O mundo que temos de encarar é um mundo que, em sua realidade, se choca com nosso ideal, e vivemos levando machadadas do exterior quando nosso interior se manifesta. E essa é a situação essencial que caracteriza também um tradutor, que em *Três Traidores* está às voltas ora com a tradução simultânea das sessões de análise de um grande empresário alemão que pensa ter matado a esposa (a situação é esdrúxula, e ele se torna mediador naquela que deveria ser a mais imediata das situações, e isso sem conhecer o universo no qual se mete), ora traduzindo uma autora que ele reencontra no momento em que esta atinge os píncaros da fama, depois de ter sido sua amante quando ainda era sua aluna.

Desde criança, enquanto as vacas pastavam, eu lia Homero, e ultimamente me ocupo cada vez mais em atrelar o Pégasus mítico e veloz do universo ultramoderno ao arado do meu próprio mundo de origem interiorana, me movendo constantemente sobre o fio paradoxal dessa navalha e sentindo que as maiores conquistas da civilização não impedem um certo mal-estar que na barbárie da infância ainda não existia. O mundo de gênios como Kafka, Musil, Kleist e Schnitzler, no entanto, continuará ocupando minha pena, até porque a tradução sempre funcionou, e continua funcionando, pra mim, como uma espécie de oficina literária otimizada. A tradução, as cerca de quinze mil páginas que já traduzi, foi a oficina que nunca fiz, a sucessão de estágios que galguei pra chegar melhor não ao pódio, mas ao fundo do poço em que sempre esteve o escritor.

Comecei a escrever ficção bem cedo, quando comecei a escrever, e bem antes de traduzir, portanto. Registrava minhas impressões sobre o mundo e sobre as pessoas em notas de caderno que já tinham o arcabouço que só muitos anos mais tarde vim a saber que era aforístico, e que aparece de modo direto num livro como *Estilhaços* e continua despontando indiretamente mesmo em romances como *A Casa Cai* e *O Último Minuto*. Se a tradução surgiu em minha vida, aliás, foi por circunstâncias de ordem objetiva e por um certo iluminismo ingênuo que, em determinado momento, se deu conta de que existiam obras maravilhosas que ainda não haviam chegado ao leitor brasileiro e eu quis suprir essas lacunas. Mas eu jamais deixei de ter a impressão de que estava apenas apurando meu próprio engenho, afiando a minha faca, agilizando o meu buril. Mas comigo foi assim desde sempre e, mesmo hoje, quando pinto Kokoschka no quadro de *A Casa Cai*, estou pintando a mim mesmo, na verdade. Sei que é impossível ser profundo sem ser subjetivo, mas sei também que a grande tragédia da arte contemporânea reside no fato de acreditar que basta ser subjetivo para ser profundo e chegar ao universo, quando na verdade é fácil perceber que até mesmo a floresta negra dos românticos era mais universal do que a metrópole multifacetada dos autores contemporâneos.

A equivalência dos processos criativos de escritura e tradução é tanta que às vezes penso que seria melhor ser escritor e pistoleiro do que escritor e tradutor. E por isso traduzo cada vez menos e me concentro cada vez mais em meus grupos de estudo e minhas aulas. Durante o dia converso com meus fantasmas na solidão que opera o lado mais sombrio da minha alma, e à noite saio para minhas aulas em que abro como um guarda-chuva um viés mais solar, que sabe fugir à solidão pra conviver humanamente com os outros. É que a tradução acaba engolindo a criatividade que

eu posso usar para escrever meus próprios livros; para explicar a situação de outro modo, eu me aproveito da insatisfação com o mundo em que vivo para criar meu próprio mundo, e não para elaborar em minha língua o mundo também interessante de outro escritor.

Talvez também tenha sido esse grande respeito ao escritor e o fato de achar que na criação artística só vale a pena trabalhar com

vezes é preciso trair para amar de verdade. Já bem pouco tempo depois de começar a traduzir, organizei uma coletânea do conto alemão do século XX que foi chamada de *Escombros e Caprichos*. Para ela, ajudei a selecionar e traduzi 54 contos de 54 autores diferentes; e, quem a ler, verá que Franz Kafka na tradução de Marcelo Backes não tem nada a ver com Thomas Mann na tradução de Marcelo Backes.

E assim sempre traduzi os livros que traduzi numa primeira fase que envolvia uma espécie de imersão que me levava de uma só golfada até a última página, imersão na qual sempre tentei respeitar profundamente o original, inclusive no uso individual das palavras (também porque sempre fui a favor de levar o leitor à obra traduzida, e não de trazê-la, mastigada, lisa, de arestas aparadas à boca infantilizada do leitor). E em seguida, numa segunda fase depois de uma longa pausa, começava o trabalho de transformar aquela matéria em um texto agradável de ser lido em português.

Eu também sempre soube que nos tempos de hoje o tradutor deixou de ser (inclusive no Brasil; e se por vezes não deixou, deveria ter deixado) um intérprete das expectativas do leitor. Ele já não alisa mais as passagens salientes, não elimina os trechos chocantes, não nacionaliza especificidades culturais e não se preocupa, nem deve se preocupar, com um português bem-talhado que não tem nada a ver com o estilo do original. A atenção descarada ao receptor nem sequer contribui ao conhecimento, a vulgarização e a simplificação não ajudam a compre-

ender a obra de arte, conforme ensinou Walter Benjamin. Por isso sempre tentei não sacrificar a especificidade dos livros que eu traduzia aos limites do leitor em busca de uma suposta e especulativa legibilidade, e não fiz gato e sapato dos autores alemães para adaptá-los ao gosto do público brasileiro.

Se as frases típicas do Brasil literário contemporâneo são curtas, nem por isso eu despedaçava



Hermann Broch

coisas que tocam profundamente que me fez traduzir apenas escritores pelos quais eu me interessava, que em geral eu mesmo oferecia às editoras (embora já tenha acontecido de editoras me oferecerem autores pelos quais me interesse muito). Do mesmo modo, talvez isso explique o fato de eu sempre ter tentado fazer o mínimo possível de adaptações, sendo o mais fiel possível, embora sabendo que às

os raciocínios dos meus autores, enchendo seu texto de pontos. Se no original há frases longuíssimas (e muitas vezes há), o leitor encontra frases longuíssimas também na tradução, com incontáveis apostos e parágrafos infindos, se é esse o caso. O que é difícil no original não deve, na medida do possível, ser simplificado na tradução; e frases curtas, a literatura brasileira atual parece ter se esquecido disso, podem muito bem ser veículos de ideias curtas. Tanto que mesmo em meus romances primo pela dicção de contorno mais alongado e sinuoso, pelo aposto que estica o fôlego, inclusive da compreensão.

Mas não foram poucas as vezes em que tive de discutir com editores e revisores por causa disso. E, entre as pendengas mais duras que enfrentei, sempre volta a aparecer a questão da segunda pessoa do singular, o meu tu muito amado. No caso da tradução, tomemos Arthur Schnitzler, por exemplo. Ele fala em “tu” tanto em *O Tenente Gustl* quanto em *O Caminho para a Liberdade*, e em sua época praticamente no Brasil inteiro também ainda primávamos pelo tu. É verdade que a tradução é de hoje, e que Schnitzler não é gaúcho, mas ele também não é paulista, e seus originais são escritos na segunda pessoa. O que fazer? Eu não quero deixar o tu morrer, até porque ele continua vivo, no caso erradamente vivo, nas formas pronominais e nos possessivos, mesmo quando os cariocas falam em você; até eles dizem “vou te levar”, esquecendo que o certo seria “vou lhe levar”, já que insistem em você. Mas, de novo, eu não quero deixar o tu morrer, porque ele é insubstituível. A terceira pessoa do singular é sempre tão distante, e muitas vezes indetermina o verbo de tal maneira que obriga o leitor a voltar ao contexto para tentar adivinhar a quem o mesmo verbo está se referindo. “Você” não tem colhões; quer dizer, quando conjugada, a terceira pessoa muitas vezes se confunde com a primeira, ou com terceiros envolvidos na narrativa, coisa que no original não acontece. Por exemplo: eu podia, você podia, ele podia, o cão podia, o salário podia, mas só tu podias. O tu sempre teve mais caráter, sempre foi mais claro e mais direto, agressivo até, quando é conveniente sê-lo. Por isso continuo lutando pelo tu e até brinco com o uso errado que o gaúcho faz dele no início de meu romance *O Último Minuto* e só o substituí por

você em *A Casa Cai* porque meu narrador é carioca; e como penei, como tive de cuidar, aliás, tomar cuidado, para não cair nas armadilhas da origem.

Minha necessidade de criar pessoalmente sempre foi tão grande que uma das melhores experiências de tradução que vivi foi a coautoria nanica na versão brasileira do romance *Vidas Novas* de Ingo Schulze. Meu amigo, Ingo me convidou a participar de um documentário sobre ele feito pelo canal europeu *Arte*, no qual me mostrava os bastidores de seu romance monumental. Era bom passear com Ingo pelas ruas de Altenburg, encontrar certa mulher de repente e ouvi-lo dizer: “Esta é a Franka do romance”. A comunhão entre autor e tradutor foi tanta, apesar da onipresença das câmaras, que o primeiro exigiu que o segundo, euzinho aqui, interviesse na obra fazendo meus comentários, aproveitando para tanto o expediente que o próprio organizador, que leva o mesmo nome do autor, já usara: as notas de rodapé. De modo que, se a certa altura do romance Ingo Schulze, o organizador, fala da emoção do alemão oriental Enrico Türmer, personagem central do romance, diante das escadas rolantes do ocidente, na tradução brasileira da obra Marcelo Backes aproveita pra dizer que imaginou e sentiu o mesmo ao ouvir falar pela primeira vez da referida engenhoca no distante interior missioneiro, essa espécie de lado oriental de sua própria vida. Mais do que meramente um espaço de intervenção, essa nota de rodapé aponta, indiretamente, para o caráter universal da experiência subjetiva descrita no romance. Mais tarde eu aliás elaboraria, de modo pessoalmente ficcional, a minha experiência com escadas rolantes e elevadores no romance *O Último Minuto*. Em outro momento, para citar apenas mais um exemplo, depois de ter traduzido o “Sie” por “senhora” várias vezes nas cartas de Enrico a Nicoletta, o tradutor interrompe para explicar o uso repentino de “você” (esse havia sido o

acordo com a CosacNaify, que não me permitiu o “tu”) e marcar as diferenças existentes entre Brasil e Alemanha: “Aqui a intimidade com Nicoletta aumenta repentinamente, um pouco mais na tradução do que no original, e o tratamento por senhora, que quase deu a Türmer a condição de cavaleiro medieval nas páginas anteriores pode enfim ser abandonado.” Enrico demora algumas páginas a mais para enfim usar o “Du” no original, que seria “tu” na tradução, mas acabou virando “você.” A intimidade sempre começa um pouco mais cedo no Brasil; e dá graça poder explicar como isso se dá num livro que usa as notas de rodapé para continuar a ficção.

Assim, um personagem chamado Marcelo Backes aproveita a experiência subjetiva e objetiva do escritor e tradutor Marcelo Backes para acrescentar texto ao romance, indo muito além do papel que a literatura em geral lhe concede no livro de Ingo Schulze, que tem um organizador-personagem também chamado Ingo Schulze. O resultado é uma nova camada narrativa, que transforma, talvez pela primeira vez factualmente, o tradutor em coautor nanico e também personagem do romance traduzido. Desta vez, mais do que nunca, o tradutor não havia se escondido – ou então se escondeu ainda mais.

E isso é arte. Resta saber onde encontrá-la, se no mundo lá fora ou na alma aqui dentro.

MARCELO BACKES

gaúcho de Campina das Missões, é mestre em Literatura Brasileira pela UFRGS, doutor em Germanística e Romanística pela Universidade de Friburgo (Brisgóvia, Alemanha) e tradutor, entre outros, de Arthur Schnitzler, Kafka e Schiller. Autor de, entre outros, *O Último Minuto* e *Três Traidores e Uns Outros*.



Um depoimento sobre tradução

JÚLIO CASTAÑON GUIMARÃES

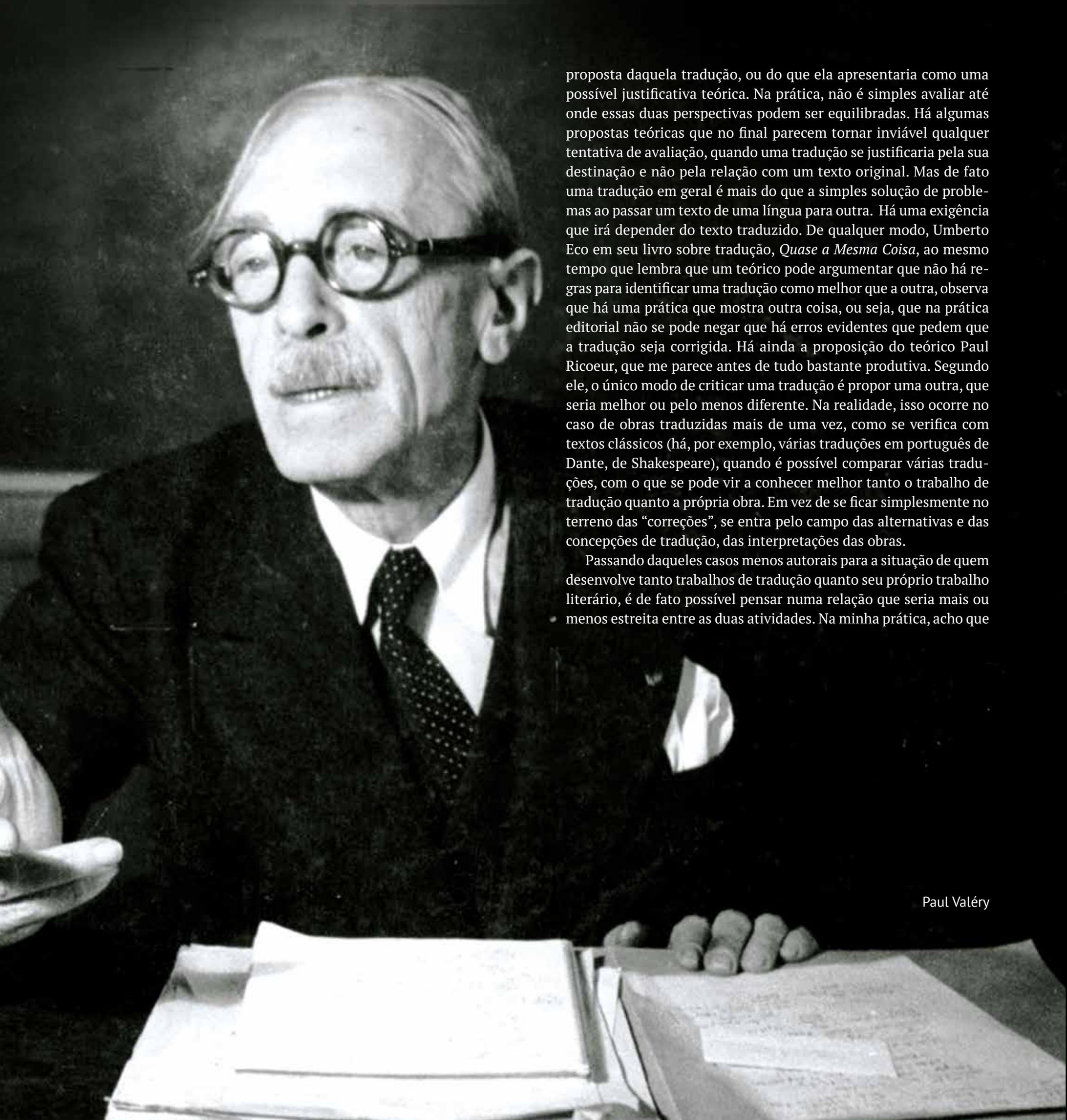
Há pouco tempo participei de um dossiê preparado por uma revista que propôs a alguns escritores, também tradutores, um tema de discussão, uma questão bem ampla: as relações entre tradução e escrita. Os comentários finalmente abordam desde as possíveis relações entre a escrita individual de um autor e seus trabalhos de tradução, para o que há exemplos detalhados, até a noção de tradução como escrita, que, pretendendo alcançar uma dimensão teórica, poderá ter implicações na prática do tradutor. Ainda diante dessa proposta, ocorreu-me uma situação de trabalho que talvez permita ir de um extremo a outro da questão. Trabalhei, há muitos anos, por volta de 1980, em uma editora especializada na publicação de enciclopédias. Como a obra que estava sendo preparada na época era a adaptação de uma enciclopédia americana, grande parte do material era traduzido, tendo às vezes ainda de sofrer adaptações. Assim, os textos passavam por várias etapas – tradução, revisão da tradução, acréscimo de informações necessárias para o leitor brasileiro, adaptação às normas editoriais, revisão do conteúdo. O texto final era produto de um trabalho coletivo, em que a tradução era uma etapa, sem dúvida fundamental, mas que se fazia com a participação de vários colaboradores. Nas páginas de crédito da enciclopédia listavam-se os vários tradutores, redatores, revisores, etc., mas naturalmente não havia identificação do tradutor de cada texto. Essa é uma situação extrema de tradução que, ao que me parece, se pode muito bem considerar não autoral – uma atividade numa sequência de atividades, em que o texto final adequado depende de todas elas. No caso de livros traduzidos,

o tradutor é o centro das atenções, mas com frequência se esquece ou se desconhece que há várias etapas na produção do livro, incluindo a participação de outros profissionais, como a do revisor, que pode ser para o bem ou para mal, e que acima de tudo há a responsabilidade do editor. Não se trata simplesmente de reduzir responsabilidades, mas de chamar a atenção para a margem de outras participações no trabalho, participações que podem em muito concorrer para seu aperfeiçoamento.

As traduções de poesia que venho fazendo acabam por ter um papel de certa importância naquilo que eu escrevo. (...) a elaboração de uma tradução também contribui em muito para que se conheça melhor os processos de escrita, tanto os daquela obra que está sendo traduzido quanto os que o tradutor desenvolve em seu trabalho de tradução e em sua própria criação.

Assim, encarada como parte de um processo de edição, a tradução surge ainda mais claramente como um trabalho que pode estar sempre em andamento, isto é, que ser repensado, refeito. (A tradução pode muito bem ser pensada como um caso de edição no sentido filológico – prepara-se um texto para ser lido em outra língua.) Isto tanto no caso de o tradutor rever seu próprio trabalho, por exemplo, quando de reedição da obra, nem sempre apenas no sentido de alguns ajustes, mas até mesmo reformulando-o extensamente, quanto no caso de uma obra ter várias traduções para a mesma língua, por diferentes tradutores. A situação do tradutor que reformula seu trabalho não está distante daquela do autor que em novas edições de sua obra modifica seu texto, o que leva àquela questão inicial sobre a proximidade entre tradução e escrita. Recentemente pude rever dois antigos trabalhos, de dois universos totalmente distintos, feitos há uns trinta anos, *A Autobiografia de todo Mundo de Gertrude Stein*, que passou por uma boa reformulação, e *A Parte Maldita* de Georges Bataille, em que achei necessário fazer apenas uns pequenos ajustes.

Com frequência se tende a avaliar uma tradução a partir de algum possível deslize, o que nem sempre é pertinente. Por outro lado, há as avaliações a partir daquilo que seria a



proposta daquela tradução, ou do que ela apresentaria como uma possível justificativa teórica. Na prática, não é simples avaliar até onde essas duas perspectivas podem ser equilibradas. Há algumas propostas teóricas que no final parecem tornar inviável qualquer tentativa de avaliação, quando uma tradução se justificaria pela sua destinação e não pela relação com um texto original. Mas de fato uma tradução em geral é mais do que a simples solução de problemas ao passar um texto de uma língua para outra. Há uma exigência que irá depender do texto traduzido. De qualquer modo, Umberto Eco em seu livro sobre tradução, *Quase a Mesma Coisa*, ao mesmo tempo que lembra que um teórico pode argumentar que não há regras para identificar uma tradução como melhor que a outra, observa que há uma prática que mostra outra coisa, ou seja, que na prática editorial não se pode negar que há erros evidentes que pedem que a tradução seja corrigida. Há ainda a proposição do teórico Paul Ricoeur, que me parece antes de tudo bastante produtiva. Segundo ele, o único modo de criticar uma tradução é propor uma outra, que seria melhor ou pelo menos diferente. Na realidade, isso ocorre no caso de obras traduzidas mais de uma vez, como se verifica com textos clássicos (há, por exemplo, várias traduções em português de Dante, de Shakespeare), quando é possível comparar várias traduções, com o que se pode vir a conhecer melhor tanto o trabalho de tradução quanto a própria obra. Em vez de se ficar simplesmente no terreno das “correções”, se entra pelo campo das alternativas e das concepções de tradução, das interpretações das obras.

Passando daqueles casos menos autorais para a situação de quem desenvolve tanto trabalhos de tradução quanto seu próprio trabalho literário, é de fato possível pensar numa relação que seria mais ou menos estreita entre as duas atividades. Na minha prática, acho que

Paul Valéry

as traduções de poesia que venho fazendo acabam por ter um papel de certa importância naquilo que eu escrevo. Em primeiro lugar a tradução possibilita um melhor conhecimento dos textos traduzidos; além disso, a elaboração de uma tradução também contribui em muito para que se conheça melhor os processos de escrita, tanto os daquela obra que está sendo traduzida quanto os que o tradutor desenvolve em seu trabalho de tradução e em sua própria criação. Não se irá pensar que a tradução dos vários autores com que um tradutor trabalha, muitas vezes bastante diferentes, terá repercussão de modo direto em sua própria escrita. Podem ocorrer aproximações, contatos esparsos. Quando escrevi dois poemas longos intitulados *Dois Poemas Estrangeiros*, nos quais procurei desenvolver de modo especial um trabalho com a sintaxe, eu na mesma ocasião estava fazendo a tradução de alguns poemas de Mallarmé, nos quais uma das maiores dificuldades talvez seja a compreensão de sua sintaxe. Na época, nem me dei conta do possível influxo sintático, mas um amigo, leitor atento, pouco depois me chamou a atenção para o fato. Acho que naturalmente procedimentos e noções de alguns dos poetas que traduzi poderão ter contribuído para meu exercício no campo da poesia. Na medida em que a tradução exige uma espécie de destrinchamento de um texto para em seguida se tentar sua recomposição em outra língua, essa operação permite um convívio mais estreito com os elementos que constituem o poema. Além disso, o processo de tradução, que envolve um conhecimento crítico dos textos, acaba por solicitar também o conhecimento da crítica existente sobre esses autores e textos em tradução. O tradutor tem necessidade de ler também os trabalhos que analisam esses autores e essas obras. Assim, além daquilo que resulta diretamente do trabalho de tradução, há o acúmulo do que se é levado a conhecer para a consecução desse trabalho.

Na verdade não fiz muitos trabalhos de tradução de poesia; fiz traduções de alguns poemas dispersos, que saíram esparsamente em publicações literárias. Traduzi, por exemplo, alguns poemas de Francis Ponge que saíram num pequeno volume, *13 Escritos*, publicado pelo poeta-tipógrafo Cléber Teixeira em sua editora Noa Noa, em 1980. Tive a chance de ter ainda outro trabalho publicado pela Noa Noa, o volume *Montanhas Rochosas* de Michel Butor, um texto que pode ser considerado um poema. No caso de Ponge, além dos poemas que integram esse livrinho da Noa Noa, traduzi alguns outros poucos textos de que saíram em revistas. Depois, os organizadores da edição brasileira do livro de Ponge *O Partido das Coisas* incluíram nesse volume quatro das minhas traduções. Nessa área, eu mencionaria, como trabalho com um pouco mais de amplitude, as traduções que fiz de poemas de Mallarmé e de Paul Valéry, reunidos em dois livros. Inicialmente, em 1995, saiu um livrinho com

Também para o trabalho de tradução, sobretudo no caso da poesia, se poderia dizer o mesmo que Paul Valéry dizia em relação à escrita de seus poemas. Para ele o poema poderia ser escrito indefinidamente, seria uma escrita sem fim.

apenas dois poemas de Mallarmé, *Brinde Fúnebre e Prosa*. Alguns anos depois, saiu o volume *Brinde Fúnebre e Outros Poemas*, que surpreendentemente já foi até reimpresso, composto por sete textos – seis poemas e uma sequência de fragmentos inacabados. O volume de Paul Valéry se intitula *Fragmentos do Narciso* e inclui dez poemas, um dos quais é o longo poema que dá título ao livro. Em geral os poemas traduzidos, tanto de Mallarmé quanto de Valéry, não tinham traduções em português; o trabalho foi feito ao longo de alguns anos, tendo algumas das traduções sido publicadas em revistas. Mas há por exemplo o caso do poema de Mallarmé “Prose”, que foi traduzido também por Augusto de Campos e por José Paulo Paes. As três traduções foram feitas na mesma época, de modo que foram feitas independentemente umas das outras, havendo diferenças significativas entre elas. No caso da de Augusto de Campos, quando ele republicou sua tradução no livro *Poesia da Recusa*, ele fez uma pequena alteração em seu trabalho. Lembro isto porque aqui estamos na situação exatamente oposta àquela que referi inicialmente – aqui se trata de um trabalho eminentemente autoral. São textos rigoro-

samente organizados, cuja tradução tem de tentar preservar o mesmo nível de tensão. Pode-se dizer, com certeza sem muito exagero, que cada palavra, cada vírgula tem um lugar e uma função muito precisos. Assim, qualquer alteração frequentemente não ocorre de modo isolado, pode até implicar um reexame bem amplo do conjunto. Isso não quer dizer que esses trabalhos acabem por se tornar como que intocáveis; pelo contrário, já em sua realização eles envolvem várias etapas e procedimentos, incluindo o conhecimento de diferentes edições do texto, diferentes traduções para outras línguas, a crítica, etc. Também para o trabalho de tradução, sobretudo no caso da poesia, se poderia dizer o mesmo que Paul Valéry dizia em relação à escrita de seus poemas. Para ele, o poema poderia ser escrito indefinidamente, seria uma escrita sem fim, que se interromperia apenas por uma tomada de decisão ou outra circunstância qualquer, podendo o poema então até ser publicado, mas nada disso lhe retiraria a condição de escrita a ser retomada.



JÚLIO CASTAÑON GUIMARÃES

mineiro de Juiz de Fora, é poeta, crítico literário e tradutor, entre outros, de Valéry e Sartre.

Tradução é tudo de bom

DENISE BOTTMANN

Desde Su-ilisu, tradutor de Meluhha, aquela antiga civilização do Indo de uns 4.500 anos atrás, ao Google Translator, *tra, trans, über* é sempre uma questão de passar: passar daqui para lá, de lá para cá. Contato, mistura, intercâmbio, compartilhamento. Tradução é a língua franca, a língua universal. Não consigo dissociar tradução de humanidade. E ao longo do tempo é essa fecundação que contribui incensuravelmente para formar a cultura de um povo, a identidade de um país, permitindo seu crescimento, ampliando seus horizontes.

No Brasil, vamos ter o início efetivo da tradução como atividade sistemática, constante, profissional a partir da década de 1930. Claro que há antecedentes, sobretudo em revistas e jornais, mas a atividade tradutória só adquire constância, relevo e densidade a partir daquela década, pois é quando se tem a decisiva arrancada da indústria editorial nacional. Excepcionalmente tardio, não? Oitenta anos, apenas. Formação irregular, trajetória ainda incipiente, em certo sentido, se comparada à de outros países. Os nomes que participaram daquelas décadas iniciais da tradução como atividade profissional razoavelmente regular e sistemática no país não soam como herança muito distante: estão logo ali. Monteiro Lobato, Erico Veríssimo, Rachel de Queiroz, Manuel Bandeira, Mario Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Lívio Xavier, Elias Davidovitch, tantos e tantos. E toda a grande questão é que nosso patrimônio cultural e nosso próprio sistema literário guardam laços indissociáveis com esse ofício exercido por milhares e milhares de obscuros ou célebres tradutores.

Assim, tive um tremendo susto, um choque mesmo, em 2007, ao saber por meio de um colega tradutor, Saulo von Randow Jr., que a tradução de Brenno Silveira de *Ivanhoé* de Walter Scott, lançada pela Martins nos anos 1950, fora apropriada pela editora Nova Cultural em 2003, apresentando-a em nome de um misterioso “Roberto Nunes Whitaker”. Conversa vai, conversa vem, pesquisa vai, pesquisa vem, o que se descobriu foi a existência de uma verdadeira indústria de falcatruas de tradução, bem como vários alertas sobre essa prática espúria. Aqui vou fazer uma rápida reconstituição cronológica desses alertas.

Foi assim: em dezembro de 2001, o crítico literário Alfredo Monte denunciava em sua coluna no jornal santista *A Tribuna* que a tradução de *Frankenstein*, de Mary Shelley, publicada naquele mesmo ano pela

editora Martin Claret em nome de Pietro Nassetti, era idêntica à anterior de Éverton Ralph, pela Ediouro. Creio que foi esta a primeira denúncia pública de uma praga que, como veríamos depois, já começara a infestar o mundo editorial numa escala inédita, desde alguns anos antes. Em 2002, o fino crítico e tradutor Ivo Barroso publicava um artigo chamado “Cyrano sem penacho”, demonstrando que a edição de *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, pela editora Nova Cultural, com tradução em nome de Fábio M. Alberti, não passava de uma despudorada apropriação e deturpação do trabalho de Carlos Porto Carreiro, publicado pela J. Ribeiro dos Santos em c.1907, mas várias vezes relançado pela Abril Cultural a partir de 1973. Ainda em 2002, o mesmo Ivo Barroso escreveu um artigo chamado “Flores roubadas do jardim alheio”, demonstrando que a edição de *Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, pela editora Martin Claret, com tradução em nome de Pietro Nassetti, na verdade não passava de – mais uma – despudorada apropriação e deturpação do trabalho de – agora – Jamil Almansur Haddad, publicado pela Difel em 1958.

A partir de 2004, foi inestimável o papel do jornal *Opção* de Goiânia, na coluna do jornalista Euler de França Belém, mostrando a fraude com Oblomov, de Goncharov, e novamente do crítico Alfredo Monte n’*A Tribuna de Santos*, mostrando as fraudes em *Mulheres Apaixonadas*, de D.H. Lawrence, e *Os Sonâmbulos*, de Hermann Broch. *A Folha de S.Paulo* noticiou e deu maior visibilidade a tais alertas, e também ampliou o escopo das denúncias. Em 2007, multiplicaram-se novas denúncias, tanto no jornal *Opção* quando na *Folha de S.Paulo*, envolvendo *A República* de Platão, *Contos* de Voltaire e outros tantos mais.

Foi também em 2007 que o tradutor Saulo von Randow Jr., antes mesmo dessas notícias na imprensa, constataria a fraude em *Ivanhoé* e a notícia se alastrou entre os fóruns virtuais de tradutores. Fizemos um manifesto, alimentamos por alguns meses um blogue coletivo, encaminhamos um abaixo-assinado a universidades, a editoras, a centros literários, à grande imprensa, e esse fatal problema de patrimonialismo tradutório ganhou mais visibilidade entre o público leitor.

Não que não existissem plágios e contrafações antes disso: existiam, sim. Mas foi a partir daqueles anos – mais a rigor, a partir de 1995, como descobriríamos mais tarde – que essa praga veio a adquirir uma velocidade e um grau de difusão sem precedentes, até pelo altíssimo volume das tiragens da coleção Obras-Primas (e também da coleção Os

Pensadores) da Nova Cultural, na casa das centenas de milhares de exemplares, e pelo grande número de reedições dos volumes da coleção *Obra-Prima de Cada Autor*, da Martin Claret. Outras editoras também vinham seguindo por essa senda, porém com menor frequência, menor escala e menor impacto.

O interessante a notar é que essas fraudes se concentravam majoritariamente na apropriação de traduções antigas, muitas delas já fora de circulação, porém da autoria de intelectuais de importância fundamental em nossa história lítero-humanística. Basta ver os nomes dos espoliados: Mario Quintana, Lúcio Cardoso, Lúcia Miguel-Pereira, Jaime Bruna, Francisco Inácio Peixoto, Lígia Junqueira, Luiz Costa Lima, Hernâni Donato, Boris Schnaiderman. Chega a ser um escândalo.

Aí, claro, não deixaram de surgir aquelas reações mais cínicas: “Ah, mas então não tem problema: quer dizer que a tradução é boa; que diferença faz o nome do tradutor?”. Tudo errado. Tem problema, sim, a começar pelo aspecto mais básico, que é o de constituir um incurso penal, como crime de roubo intelectual. Ademais, o fato de ter sido, digamos, um Lúcio Cardoso a fazer tal ou tal tradução não significa que ela seja “boa”; o importante é – justamente – o nome do tradutor. Não por uma pretensão e automática “garantia de qualidade”, mas porque conhecer o percurso tradutório de um escritor ajuda a entender a própria trajetória literária desse autor. Conhecer o modo de inserção de obras estrangeiras em nossa cultura ajuda a entender melhor nossa cultura. Faz muita diferença saber que Monteiro Lobato foi o introdutor de Jack London no Brasil, e foi ele quem, em 1934, fez a tradução de *O Lobo do Mar* – que, a partir de 1998, é publicada pela editora Martin Claret, dizendo-a, mais uma vez, de Pietro Nasseti. E que, em outro exemplo, a tradução de *O Discurso do Método*, de Descartes, foi feita por Jacob Guinsburg e Bento Prado Jr. para a Difel em 1962, e não por um tal “Enrico Corvisieri” para a Nova Cultural em 1999. Esse dado nos informa sobre a história de nosso patrimônio intelectual. Isso faz diferença.

Por isso criei o blogue *Não Gosto de Plágio*. Ele nasceu em 2008, em 30 de setembro, dia dedicado a São Jerônimo, padroeiro dos tradutores, como blogue pessoal de levantamento, análise e apontamento de fraudes de tradução. Ao longo de alguns anos de pesquisas, apurou-se a existência de algumas centenas de ocorrências dessa prática suspeita. Na maioria dos casos, entrei em contato com as editoras e, em casos mais renitentes, com pedido de representação junto ao Ministério Público. Sofri algumas intimidações, recebi algumas notificações extrajudiciais, enfrentei (e ainda enfrento) algumas ações judiciais, contando sempre com enorme apoio de colegas, intelectuais e leitores em geral.

O interessante a notar é que essas fraudes se concentravam majoritariamente na apropriação de traduções antigas, muitas delas já fora de circulação, porém da autoria de intelectuais de importância fundamental em nossa história lítero-humanística. Basta ver os nomes dos espoliados: Mario Quintana, Lúcio Cardoso, Luiz Costa Lima, Boris Schnaiderman. Chega a ser um escândalo.

A boa notícia é que o *Não Gosto de Plágio* deixou de atuar como “blogue de combate” já faz uns dois anos, pois, até onde pude constatar, a prática por ora cessou ou, pelo menos, arrefeceu drasticamente, sem novos lançamentos suspeitos.

Resta o fato, porém, de que essa brincadeira de algumas editoras inescrupulosas deixou um saldo não muito auspicioso: alguns milhões de exemplares de obras espúrias estão presentes em bibliotecas públicas e particulares; centenas de títulos fraudados continuam a constar entre milhares e milhares de teses, artigos e estudos acadêmicos e até como indicação bibliográfica em cursos superiores; e – espantosamente, mas talvez nem tanto – muitos e muitos títulos ainda continuam em circulação, à venda para os incautos ou indiferentistas.

Mas, na esfera pública, em tempos de Pátria Educadora, em tempos de um ministro insuspeito de anti-intelectualismo, uma providência muito interessante seria a efetiva retomada e urgente redinamização do Portal Domínio Público, do MEC, para disponibilizar à sociedade esse enorme acervo de obras de tradução entregues ao deus-dará, sujeitas a pilhagens e deturpações. Pois uma das grandes questões nesse imbróglio todo é que, em boa medida, as traduções indevidamente apropriadas se configuram como “obras órfãs” e/ou “obras abandonadas”, condição esta que, segundo nossa lei autoral 9610/98, garante a elas o ingresso em domínio público, cuja guarda compete ao Estado.

Urge pensar a obra de tradução como patrimônio histórico cultural. Ela o é, claro, mas urge vê-la, senti-la concretamente como tal, no dia a dia, no livro que está à nossa cabeceira, no texto utilizado em sala de aula ou lido na hora de lazer.

Mais uma razão, caros leitores, para sempre prestarem atenção aos créditos de tradução. Não se deixem enganar – o crédito correto faz diferença, sim, e muita. Mais uma razão, poderes constituídos, para resgatarem obras criminosamente apropriadas e ofertarem à sociedade obras que, na verdade, já pertencem a ela. O acesso lícito e legítimo à cultura faz diferença, sim, e muita.



DENISE BOTTMANN

paranaense de Curitiba, é historiadora e tradutora de Hannah Arendt e Peter Gay, entre outros.

GÊNERO-DE-CURSOS-DE-INGLÊS

GUILHERME GONTIJO FLORES

Difícil traçar um início, porque tudo começa mesmo é pelas metades. Ou pelo menos comigo sempre foi assim, pelas metades, & é por elas que ainda hoje eu ando. Mas, assumo, guardo sim dois momentos, dois símbolos de começo, que poderiam se chamar o choque & o acontecimento. Então vou narrar, que é coisa rara nessa minha profissão, que é coisa difícil para um amnésico convicto; depois da origem inventada, seria possível pensar num trajeto, ou melhor, dar à deriva um senso de decurso.

Big bang: em meados de 2001, ou já seria 2002?, comprei o volume da *prosa poética* de Arthur Rimbaud, aquela edição bilíngue pela editora Topbooks, em tradução de Ivo Barroso. Eu fiquei embasbacado com Rimbaud, porque ainda tinha meus 16 ou 17 anos, & aquilo era diferente de tudo que eu já tinha lido ou mesmo imaginado, era um baque adolescente num nível de escrita que eu nem sonhava & era em francês. Bom, aos 16 ou 17 eu não sabia absolutamente nada de francês. Mas a edição era bilíngue, & minha mãe sabia o diabo da língua, assim eu fui aprendendo com elas (mãe & tradução) um esboço de pronúncia & de gramática, & me pegava tentando fazer soar o texto original, tentando fazer sentido com aquilo que me era estranho. Foi a primeira vez que pensei no processo de tradução, que me perguntei sobre todas as outras obras que eu já tinha lido em português, sem me tocar que eram o feito de alguém da minha língua, que trabalhava pra dar forma a um texto alheio. Antes disso, perante uma pergunta como “você leu Dostoiévski?”, a resposta seria um indubitável “claro!”, sem risco de sequer imaginar como, quando, onde, quem, ou o que quer que fosse a respeito do que isso poderia ter a ver com o texto russo do velho Dostô. Agora, com o fim da invisibilidade graças à edição bilíngue, a tradução era um milagre da comunicabilidade & bendita me trazia Rimbaud. Claro que só fui passar a dar atenção real aos nomes dos tradutores muito mais tarde — *mea culpa*, Ivo Barroso não ficou na minha cabeça, só Rimbaud; muito embora eu ainda mal conseguisse ler o francês de Rimbaud.

Fiat lux: 2002, segundo semestre, ou seria o primeiro?, de latim, no curso de letras de UFES, sob a tutela generosa de Raimundo Carvalho. Dados fundamentais do contexto: eu era cdf, dedicado, tinha até caderno em dia nessa época — porque era 1º ou 2º semestre da graduação, eu ainda vivia o idílio do conhecimento organizado —, então é claro que eu gostava de latim,

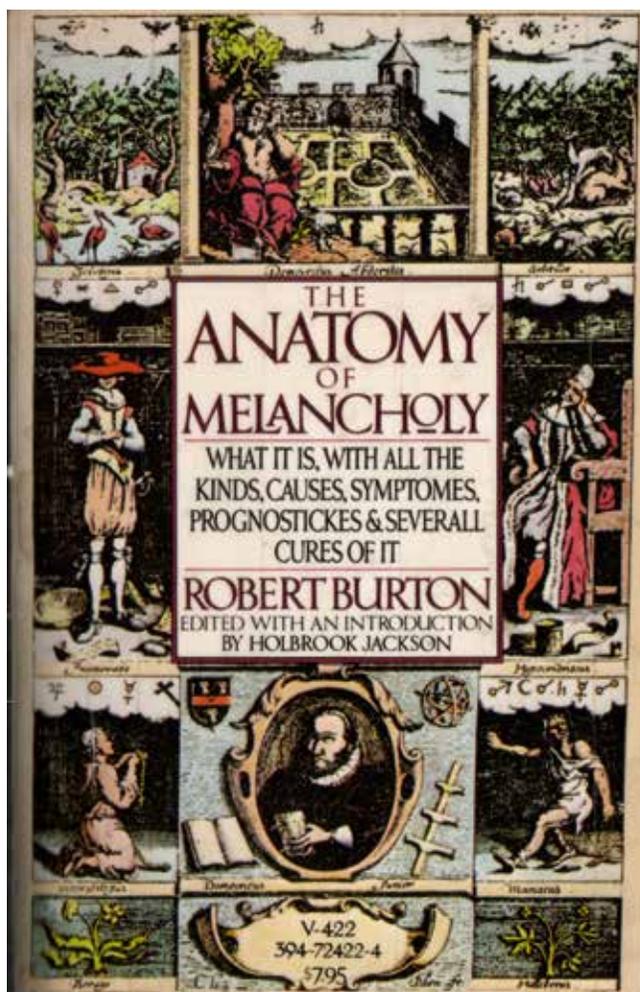
que estudava a sério o latim (na época, provavelmente só eu naquela turma, até que depois o João Paulo Matedi também se animasse pra traduzir tibulo). Mas sejamos sinceros: a língua latina ainda era uma massa rude & indigesta na minha cabeça, & eu estava investindo tempo mesmo era em ler as obras da vanguarda, de Joyce & concretos a Leminski. MAS, & esse “mas” merece suas maiúsculas, o prof. Raimundo levou *Catulo*, meus caros, Catulo(!), no original(!), para essa turma destrambelhada traduzir diretamente do latim(!!). Pronto: eu nunca tinha ouvido falar de Catulo, mas aquilo era Rimbaud redivivo, era uma coisa louca-impactante-passional que já nem sei ao certo (*uiuamus, mea lesbia, atque amemus*, ou será que *passer, deliciae meae puellae?*), mas por certo me abalou até a medula. Só sei que, ao tentar traduzir aquilo, imediatamente comecei fazer versos em português. Nunca tinha lido nada de teoria da tradução, nem imaginava um termo como “tradução poética”, mas naquele momento só saberia traduzir Catulo em — fossem bons ou maus — versos, acho que decassílabos. De algum modo eu vivi naquela aula a chance de ser aquele Ivan Junqueira (era Ivo Barroso, atente!, mas o desatento aqui tinha esquecido o nome) que traduziu Rimbaud do francês. Na época eu também já estudava francês & italiano, & começava a pensar que era hora de superar minha raiva ao império ianque para reutilizar a mais-de-década-cursinho-de-inglês então em pleno desuso. Mas oficialmente a minha pesquisa de graduação ainda era a poesia de Leminski, que devagar fui descobrindo como um tradutor impressionante. A tradução de Catulo, por sua vez, foi parar nalgum lixo qualquer, porque nunca fui de guardar rascunho; talvez tivesse valido a pena guardar ao menos para ver a provável porcaria que eu fiz no momento. Mas, como eu disse, eu não guardo.

Et lux facta est: assim, entre o deslumbre de descobrir a tradução do outro & o deslumbre de me descobrir como tradutor em potencial, foi a origem inventada, redescoberta. O importante foi que nesse período eu passei mesmo a estudar latim, porque passei a ter um motivo: ler poesia romana no original. Por isso, sou todo agradecido a Raimundo Carvalho, que ajudou, recebeu, virou um verdadeiro amigo a me ensinar latim fora das aulas, para além das aulas obrigatórias & possíveis no curso de letras da UFES. Com ele eu li Fedro (que eu também traduzi em versos sumidos), Horácio, mais Catulo, &c. Mas foi

Virgílio que mudou tudo mesmo, mais precisamente as *Bucólicas*, que Raimundo estava revisando para publicar pela Ed. Crisálida: eu estava lá na hora certa pra ver o processo de revisão de uma tradução poética, pra ler seu texto sobre o assunto, descobrir a teoria da tradução nas mãos de Valéry, Haroldo de Campos, Ezra Pound & outros. Foi o meu passo descobrir o mundo dos tradutores: Catulo tinha uma versão incrível nas mãos de João Ângelo, havia tudo aquilo que os concretos tinham feito, havia Ivo Barroso & Ivan Junqueira, Mário Laranjeira, José Paulo Paes, havia uma tradição forte de tradução poética no Brasil, além da prosa; foi assim que cheguei a Sexto Propércio, para fazer um mestrado inteiramente dedicado à tradução (teoria & prática) das suas *elegias*, agora em Belo Horizonte, sob a orientação de Sandra Bianchet, que tinha traduzido o *Satyricon* de Petrônio.

Foi no mestrado que eu desenvolvi uma ideia de tradução como diversão. Explico-me: quando falo em diversão, penso no sentido etimológico derivado do latim *diuertere*, que significa “afastar-se” ou então “divergir”; assim diversão, para mim, é simultaneamente afastamento, divergência que provoca prazer, divertimento; ou, noutras palavras, é uma demanda ética por diferenciação tanto em relação ao original como em relação às outras traduções (sim, agora eu sabia não só quem era Ivo Barroso, Ivan Junqueira & tantos outros, como pensava criticamente em como eles eram tradutores). O tradutor precisa se expor como outro do que traduz & do que já foi traduzido; por ser inevitavelmente diverso é que ele talvez divirta, por insistir na diferença incontornável do ato tradutório é que ele pode vir a fazer, também, poesia. Assim eu pensava por volta de 2007, assim ainda penso. Porque essa ideia simples de lá me permitia aceitar a prática tradutória como múltipla, avessa a métodos prontos, & ao mesmo tempo me dava a chance de conviver com estilos tradutórios vários, sem precisar decidir *a priori* por um deles: dar valor às traduções filológicas mais prosaicas & à transcrição, ao mesmo tempo, por motivos diferentes. Na época, eu mesmo optei por ficar no meio do caminho, entre o ímpeto de recriar poesia em nova língua & o apego filológico-acadêmico, algo como uma transpoética antropológica — & antropofágica — dos textos originais; mas, não, nunca desenvolvi esse tema teoricamente.

Nesse período eu também tentei de tudo: aprendi mais algumas línguas, traduzi por paixão um sem número de poemas dessas algumas línguas & de outras que eu nunca aprendi, verti o *Burlador de Sevilha* a pedido de Oséias Ferraz (até hoje não saiu, mas acho que este ano vinga), verti *as janelas* de Rilke em parceria com (& também a convite de) Bruno D’Abruzzo,



verti um livro inteiro de Celan, que permanece engavetado, todas as *odes* de Horácio, que fiz no doutorado & estão perto de sair, verti *o paraíso reconquistado* de John Milton, num processo incrível de versão poética a 10 mãos, fui revisor de muita tradução poética que me impactou, tomei conhecimento do complexo mundo da edição de livros no Brasil (com boas & más notícias para os amantes de poesia) & traduzi uma coisa inesperada & louca & maravilhosa, que foi *a anatomia da melancolia*, de Robert Burton. Prometo que é meu último caso.

GUILHERME GONTIJO FLORES

brasiliense, é graduado em Letras pela UFES, mestre em Estudos Literários pela UFMG e tradutor, entre outros, de John Milton e Robert Burton.

Big crunch?: em 2008 — sim, exatamente em 2008, bem no finzinho do ano — eu já morava em Curitiba, como professor de latim. Num dos nossos encontros, o Caetano Galindo — futuro megapremiado com sua tradução do *Ulysses*, pessoa finíssima — me perguntou se eu não toparia uma empreitada muito longa que ele havia sugerido à editora da UFPR & que não poderia mais levar a cabo por conta própria por coisas da vida, todos sabem. *Well*, era *a anatomia*. Eu a conhecia porque sou casado com psicóloga, porque morei em Belo Horizonte com dois psicanalistas, porque meio que sou psicanalista por formação osmótica. O que nem todos sabem é que, além de pseudo-psicanalista, também sou famoso por imprudência generalizada: claro que topei a empreitada, sem calcular que seriam 2 mil páginas de prosa pesada do séc. XVI, abordando praticamente Deus & sua obra. Foi assim que eu, um obcecado por tradução poética, concisa, pela seleção do mínimo, a filigrana da forma, me deparei um calhamaço. E vou ser sincero: foi o melhor arrependimento da minha vida. Não por causa dos prêmios (estranhamente eu virei o tradutor do Burton, algo que até hoje me estranha & pasma, porque na minha cabeça eu sou o tradutor de Propércio & de Horácio & também de Burton), mas por causa dos quatro anos de embate quase diário com uma poética da prosa, um problema de diacronia da tradução, um jogo de aprendizado instigado. Era todo um universo em prosa previamente dado para quem pensava em diversão, uma deriva oportuna que fazia, para mim, todo o sentido. Um acaso feliz de haver uma editora com a mesma imprudência que eu, aqui já seria tudo *felix culpa*. Burton foi provavelmente o melhor prosador da língua em sua época: era a poesia em prosa, agora como uma imensa volta, como um retorno à prosa de Rimbaud. Mas nada retorna, certo?



Tradutor bissexto

JACYNTHO LINS BRANDÃO

No universo de etiquetas em que vivemos nem sempre é fácil descobrir a que se pode com propriedade grudar-se em cada testa. No meu caso, não sei se posso ser chamado de “tradutor”, ainda que tenha feito e faça alguma tradução. Tradutor de ofício e direito os há e dos bons, como Jaa Torrano, que diuturnamente “mata o tempo” dedicado a essa arte (a cada tarde, na conversa telefônica com a mãe, ela pergunta do outro lado da linha: “...e o que é que você anda fazendo?”; ele: “minhas traduções”; ela: “pra matar o tempo, não é?”; ele: “é, pra matar o tempo”).

Daí o valor dos adjetivos. Existe o tradutor compulsivo, como é a turma do blog “Escamandro”, incluindo o fanático Guilherme Gontijo Flores (os quatro volumes de *Anatomina da Melancolia* de Richard Burton são uma prova, mas prova maior é o que ele faz em poesia a tal ponto que poderia ser chamado também de tradutor poeta). O tradutor prodigioso, como Donaldo Schüler e seu (e de Joyce) *Finicius Revém*. Dizem que existiu até o tal tradutor cleptomaníaco (se é que se pode crer em alguém com o nome tão intraduzível de Dezso Kosztolanyi). Pois bem, se é para sair do armário, assumo a etiqueta, desde que adjetivada: seja eu um tradutor, contudo tradutor bissexto.

Bissexto não quer dizer inexperto e a alguma experiência serve para o que se segue. Em primeiro lugar, separar necessidade de desejo, o que constitui uma categoria nem sempre trazida à baila quando se fala em tradução. Necessárias são sobretudo as traduções que não deixam rastro, quero dizer, as simultâneas, e este é o tradutor perigoso, na medida mesma em que é indispensável: o que ele diz pode,

por inépcia ou intenção, desandar em paz ou guerra, saúde ou doença, salvação ou perdição.

Ainda que em contexto mais ameno, traduzir conferências simultaneamente é algo que sempre me agradou, pela adrenalina de manter a atenção concentrada e pela forma imediata como deve jorrar a versão, com todos os perigos, até o mais aterrorizador, as falhas de memória. Uma vez, feito um tradutor cleptomaníaco a contragosto, tentei deixar de lado uma palavrinha: quando se referiu o conferencista italiano ao trecho mítico em que Hércules, “ubriaco”, desvirginou as cinquenta filhas de Téspis, pulei o “ubriaco” porque a memória me falhou, mas o dono da fala percebeu e insistiu – sinal de que por sua vez me acompanhava: “ubriaco”, o susto servindo para avivar-me os neurônios e repor “bêbado”, que era como Hércules estava.

Pode parecer estranho que eu fale em adrenalina, como se em disputas atléticas. Idiossincrasias da tradução? Nem tanto. Só o entendimento de que, no fundo, se trata sempre de um desafio. Quem já aceitou encomendas sabe: o tempo é mais breve do que se desejaria, a arte mais longa do que se preveria. Quando o calendário é a baliza, traduzir se torna autêntico trabalho intelectual braçal. Tantos dias, tantas páginas (minha média é de dez, portanto, um mês, trezentas páginas)... Este o desafio: jogo rápido, sem que o ritmo acelerado mate o original, sobretudo quando ele tem o seu estilo.

Foi meu caso com os livros de François Hartog (*O Espelho de Heródoto e Memória de Ulisses*), excelentes ensaios escritos com arte. Havia, por exemplo, o desafio de estabelecer as formas portuguesas de uma profusão de nomes de personagens, povos e lugares um tanto

inusitados – em que muitas vezes dicionários e enciclopédias pouco ajudam, quando não atrapalham –, mas o principal era manter a dicção simplesmente “estilosa” (e o estilo é o homem, o que muitas vezes se esquece, mas os bons tradutores o sabem, veja-se o que consegue Denise Bottman em *O Farol* de Virgínia Woolf).

Isso nos leva a uma oposição muitas vezes ingênua: há prosa e há poesia. Para muita gente a preocupação com a forma é exclusiva de quem traduz a última, como se a prosa supusesse um véu diáfano em que os significados podem verter-se sem preocupação com os significantes (o resultado, textos em português insofocáveis, quando não de fato equivocados). Como gosto em especial dos prosadores, traduzi-los é para mim um exercício igualmente poético.

O exemplo de Luciano: não tive como opção, em *Como se Deve Escrever a História*, produzir uma “bela infiel”, como se a beleza fosse o antípoda da fidelidade. Mas tem razão d’Ablancourt, traduzindo o mesmo autor, quando propõe uma escala que vai da versão “palavra por palavra” até o “intraduzível”. No espaço bastante prático da oficina do tradutor, decisões são tomadas todo tempo dentro de tal espectro, com base em critérios – conscientes ou inconscientes – de relevância: algumas vezes, afastar-se e produzir estranhamento; outras, não perder o que se diz com contorções inúteis (em grego, quando se quer falar que algo “é evidente”, diz-se que “está aos pés”; minha opção – no caso de Luciano – foi verter por “está na cara”).

Ainda Luciano: como escrever em português brasileiro, para um público adolescente, as deliciosas histórias de *O Amigo das Mentiras*? É claro que notas de pé-de-página estavam proibidas,

essa muleta que, como observou há mais de século Eduard Norden, são a praga de “nossa época carente de estilo”. Como fazer então com a enxurrada de personagens mitológicas que o leitor de Luciano decerto conhecia, mas não os do meu Luciano brasileiro? Uma solução foi trazer os esclarecimentos para o próprio texto: “o Céu, que era o primeiro senhor dos deuses”, “Hécate, a senhora dos infernos”, “o leão de Nemeia caçado e morto por Hércules” etc.

Mas qual o equilíbrio entre o colorido exótico que se deixa e aquilo que se domestica? No episódio do aprendiz de feiticeiro, no mesmo livro, há uma personagem que traz, em grego, uma “ânfora” com água (deixa-se ou muda-se o belo proparoxítono?); muda-se: então, em português, ele passa a trazer um “vaso” de água; enfim, sejamos brasileiros! e o que ele carrega é mesmo uma “lata d’água” (para ser mais brasileiro só se fosse a própria “lata d’água na cabeça” etc.). Como sempre a dialética entre a bela (que é todo texto legível) e a fiel (com seus escrúpulos), a balança pendendo para um lado ou outro por obra e graça do leitor almejado.

Afinal, a poesia. E nisso, bota bissexto. Alguma ode de Píndaro (que só meus alunos leem), míseros epigramas de Calímaco (perdidos pela internet), um ou outro trecho citado em ensaios. É por isso que se pode chamar de começo a tarefa que assumi com a chamada epopeia de Gilgámesh. Começo porque supôs estudar uma outra língua, estrangeira e antiga (confirmando meu gosto pelas ditas “mortas”), o acádio; começo porque implicou mergulhar numa cultura antiga que dominava não mais que marginalmente – a mesopotâmica – e me servira até então só para contrastes com a grega; enfim, começo pelo esforço que impõe aprender outras poéticas. Nada do metro clássico, nada de métrica ou rima, nada da divisão em cantos, mas uma dicção em versos bímembres, distribuída por doze tabuinhas escritas em que o poético decorre principalmente de recursos paralelísticos, como próprio das práticas semíticas.

Cento e oitenta graus diverso de traduzir para adolescentes. Uma observação que ouvi de Luiz Marques (que ensina arte na Unicamp) me deu regra e compasso: o que se espera no caso de textos clássicos são traduções comentadas. Isso levou-me à descoberta de que o comentário, além de acrescentar informações sobre a obra, tomadas do contexto e das interpretações, constitui um excelente recurso para registrar o

Isso nos leva a uma oposição muitas vezes ingênua: há prosa e há poesia. Para muita gente a preocupação com a forma é exclusiva de quem traduz a última, como se a prosa supusesse um véu diáfano em que os significados podem verter-se sem preocupação com os significantes (o resultado, textos em português insosso, quando não de fato equivocados).

próprio esforço do tradutor em decifrar e transmitir algo escrito (no caso de Gilgámesh) há mais de três mil anos. Só um comentário permite não perder que as primeiras palavras do poema – *sha naqba imuru* –, que optei verter por “ele o abismo viu”, podem significar também “ele tudo viu”. Como sempre, uma escolha, que o comentário abre num sentido plurilinguístico.

Isso não implica em desobrigação da busca do termo e do efeito mais exato, pois os comentários constituem não mais que um acréscimo ofertado ao leitor. A concisão da forma, a fidelidade ao sentido, sobretudo a escolha de termos que não carreguem para o poema concepções alienígenas constituem o desafio de cada passo. Vou pinçar só dois exemplos.

Um: na Babilônia que produziu a versão clássica que traduzi, havia diferentes espécies de prostitutas sagradas, o que está especialmente em causa no dístico em que se conta como, após o Touro-do-Céu ter sido morto

por Gilgámesh e Enkídu, a deusa Ishtar reuniu “as hierodulas, prostitutas e meretrizes” para “sobre a anca do Touro em luto a carpir”. O original traz *kezrēti, šamhāti u harimāti* e os termos em português, menos que visar a uma correspondência exata, o que seria impossível, pretendem transmitir a sensação de abundância, já que a própria cidade de Úruk, reino de Gilgámesh, é onde “as meretrizes têm elegante forma,/ Enfeitadas de encantos, cheias de alegria.”

Dois: um marcador temporal importante em mais de um ponto do poema, em especial no episódio do dilúvio, é o verso que se refere aos primeiros sinais do raiar do dia (*mimmû šēri ina namari*), traduzido por “*al primer brillo del alba*” (por Sanmartín), “*at the very first light of dawn*” (George), “*barely a shimmer of the morning dawned*” (Burkert). O sentido sendo claro, a expressão idiomática é sofisticada e altamente poética: *mimmû* significa ‘tudo’, ‘algo’, ‘nada’ e a expressão *mimmû šēri* deve ser entendida como ‘nada da manhã’ ou ‘algo da manhã’, para marcar o primeiríssimo momento da aurora; já o verbo *namāru/nawāru* tem o sentido de ‘brilhar’, ‘amanhecer’, e a expressão *ina namari* significa ‘ao amanhecer’. Minha opção de tradução – “Nem bem manhã, já alvorece” – foi guiada por dois propósitos: do ponto de vista lexical e semântico, valorizar as conotações da expressão original; em termos sintáticos, não fazer dela uma construção simples, mantendo a estrutura rítmica bímembre: “nem bem manhã,/ já alvorece”.

Ensinava Charles Sorel (já nos Seiscentos) que traduções devem ser atualizadas a cada vinte anos. Em conclusão: são uma tarefa ininterrupta, mercê das mudanças nas línguas e nos gostos. Pode-se dizer, do português brasileiro, que vem encontrando bastantes tradutores desde pelo menos duzentos anos. Alguns convictos. Outros (como eu) bissextos.

JACYNTHO LINS BRANDÃO

mineiro de Rio Espera, é escritor, dramaturgo, professor de Língua e Literatura da UFMG e tradutor da literatura grega.



DA TRADUÇÃO EM GERAL E DO *DECAMERON* EM PARTICULAR. OU VICE-VERSA

IVONE BENEDETTI



Cena de "Decameron" (1971),
filme de Pier Paolo Pasolini

Antes de falar sobre minha tradução do *Decameron*, quero expor algo em que venho pensando: o fantasma do erro, que assombra todo tradutor. Minhas considerações podem ser úteis àqueles que nem desconfiam da complexidade da profissão e também, talvez, a quem desconfie, mas mesmo assim pense em vir a traduzir profissionalmente.

Sem nenhuma pretensão de originalidade, eu poderia afirmar que tradução perfeita não existe. Afinal, como se diz por aí, perfeito só Deus; ou, como reza aquela lei de Murphy, se algo pode dar errado, vai dar errado. Mas, não sendo muito amiga dessas máximas drásticas e preferindo aprender a arte de enfrentar com teimosia as muitíssimas variáveis que entram em jogo nessa atividade, retifico a frase dizendo: é difícilimo produzir uma tradução absolutamente perfeita. Melhor assim. Aliás, também é difícilimo escrever um texto perfeito. E essa verdade é velha. Já dizia Horácio, a respeito das contradições do poeta dos poetas gregos, “*Quandoque bonus dormitat Homerus*”, ou seja, até o bom Homero às vezes cochila. E então revelo aqui, de passagem, que é bem frequente o tradutor, tal como Horácio, descobrir imperfeições e contradições no texto dos seus autores, amados ou não. E que em geral as esconde. Por trás de alguma correção esperta ou de alguma omissão malandra.

Na tradução como em tudo, os graus da imperfeição variam. Existem aquelas traduções tão “imperfeitas” que não se pode falar de cochilo, e sim de sono profundo. São aquelas cujos absurdos saltam aos olhos do primeiro jornalista, e então a carreira do pobre tradutor se esboroa. Embora também existam aqueles jornalistas que apontam, peremptórios, erros que não existem; ou que atribuem ao tradutor erros que não são dele. Mas esse é um assunto que demandaria outro artigo.

Entre o leve cochilo e o sono profundo vai toda uma gama de desvios possíveis e imagináveis. Costumo dizer que cochilo é quando o tradutor traduz certo o que leu errado, e sono profundo é quando o tradutor traduz errado o que leu certo. Há também aquelas ocasiões em que ele deixa de ler o que está lá, e certas coisas têm tamanha virtude de se tornarem invisíveis que deixam de ser enxergadas por preparadores, copidesques, revisores de primeira e segunda prova, por um exército, enfim.

A tais vicissitudes está exposto o leitor, e nem desconfia.

Mas não escrevi tudo isso para dizer que minha tradução do *Decameron* é imperfeita. Talvez eu tenha só desejado sugerir que, descontadas as inevitáveis imperfeições, ela foi um esforço homérico. Considero que só outras duas traduções que fiz alcançaram o mesmo altíssimo nível de dificuldade: *As Vidas...* de Vasari (WMF – 2011) e *O Idiota da Família*, de Sartre (2014).

Nos três casos, um dos fatores de dificuldade foi o volume: as três obras são muito extensas. Mas em Vasari e Boccaccio a essa dificuldade se soma a da língua: trata-se um italiano que já não se fala, uma linguagem construída com palavras que, se existem ainda hoje, pode ser que queiram dizer coisa diferente. Ou simplesmente não existem mais. Uma linguagem montada em estruturas desconhecidas para as nossas línguas modernas que, se mantidas como estão, tornam o texto incompreensível. Nessas ocasiões pode ser adotada uma das seguintes atitudes: conservar as estruturas estranhas ou intervir e arredondar tudo. Os que adotam a primeira saída em geral o fazem porque acham que é salutar o estranhamento criado pelo texto resultante. É como se dissessem: vejam como eles eram diferentes de nós. Teoricamente lindo. Na prática, o resultado pode ser a ilegibilidade. Os que adotam a segunda saída muitas vezes arredondam tanto que a origem do texto se perde, e o leitor pode jurar que está lendo algo originalmente criado em sua própria língua. Não gosto de nenhuma

dessas soluções. Procuro um equilíbrio entre as duas: deixar claro que o texto não pertence ao nosso tempo, mas não insistir na sua estranheza a ponto de torná-lo intragável.

E *Decameron* é uma obra que merece ser lida e entendida. E por que merece, se é um desfile de usos e costumes que nos são absolutamente alheios, de uma época que faz tempo não existe, de um lugar que não é o nosso? Justamente por isso. Porque sempre é bom parar de girar em torno do próprio umbigo, abrir os olhos e perceber que em épocas, lugares e personagens estranhos sentimentos e sensações perenes nos falam. Essa é a marca das grandes obras. Assim é o *Decameron*.

Os seus cem contos criam um amplo leque de emoções, que vão do horror ao êxtase, da dor à alegria, da devoção ao sarcasmo, do amor à libertinagem. Em conjunto, constituem um panorama humano que há séculos vem cativando milhões de leitores.

Tudo começa com a trágica narração da peste que assolou Florença quando “os anos da frutífera encarnação do Filho de Deus já haviam chegado ao número 1348”. Durante o período que se seguiu, a doença não poupou ninguém: ricos e pobres pereciam miseravelmente. No entanto,

maior era o espetáculo da miséria da gente miúda e, talvez, em grande parte da mediana; pois essas pessoas, retidas em casa pela esperança ou pela pobreza, permanecendo na vizinhança, adoeciam aos milhares; e, não sendo servidas nem ajudadas por coisa alguma, morriam todas quase sem nenhuma redenção.

No entanto, não dura muito o horror provocado pela narrativa da peste, pois Boccaccio apresenta ao leitor um grupo de jovens abastados que podem e conseguem fugir. Vão para os campos aprazíveis onde passam o período de retiro contando as suas novelas. E é assim que ficamos conhecendo histórias tristes, como a de Tancredo, que mata o amante da filha e lhe envia o coração numa taça de ouro; ou a dos três rapazes que amam três irmãs e fogem com elas para Creta, onde tudo termina em tragédia; ou a de Elisabetta, que rega com lágrimas um vaso de manjeriço onde está enterrada a cabeça do amante. Mas também rimos com narrativas picarescas, como a da falsa confissão de Cepperello, um canalha que, depois de morto, vira santo; como a do sermão de frei Cebola, que se safá de apuros e engana uma aldeia inteira com falsas relíquias; como a de frei Alberto que, travestido de anjo Gabriel, dorme com uma santa e parva devota. Sem contar as inúmeras histórias de adultério com bom ou mau final, dos meios mais sagazes usados por mulheres e homens para se lograrem mutuamente. Mas raras são as menções diretas e grosseiras a fatos muitas vezes escabrosos. Uma amostra é o trecho da história de Andreuccio que, enganado por uma napolitana que se diz sua irmã, concordou em dormir em casa dela. À noite, no quarto,

[...] vendo-se sozinho, logo tirou a roupa menos o gibão e, despiendo os calções, depositou tudo na cabeceira da cama; e, exigindo a natureza que ele se desfizesse do que de supérfluo havia no ventre, perguntou ao menino onde poderia fazê-lo, e este lhe mostrou uma porta em um dos cantos do quarto, dizendo:

– Lá dentro.

Andreuccio, entrando confiante, por azar pisou numa tábua que no lado oposto ao que ele pisava estava despregada da trave à qual se apoiava; assim, a tal tábua acabou por virar e cair, carregando-o consigo lá para baixo. E tamanho era o amor que Deus lhe tinha, que ele não se machucou na queda, mesmo caindo de tão alto, mas ficou todo lambuzado daquela imundície que enchia o local.

Até que a décima e última jornada encerre a obra com histórias edificantes de devoção e amor, como que a dizer que os caminhos tortuosos sempre se hão de endireitar na observância final das virtudes.

E nem só de prosa é feito o *Decameron*. Cada uma das dez jornadas termina com um poema, canção entoada por um dos participantes do venturoso grupo, tudo de acordo com os cânones poéticos que procurei observar. Como esta, cujo início me agrada especialmente:

*Se dessas tuas garras me livrar,
Amor, não creio eu
que gancho mais algum vai me físgar.
Muito jovem entrei em tua guerra,
achando que ela era doce paz,
e as armas minhas todas pus em terra,
como, seguro, quem confia faz.
Mas tua tirania acre e voraz
logo me acometeu
com teu cruel arpão a me agarrar.*

Deixo que o leitor curioso vá buscar o restante no livro. E lá também há de encontrar muitas outras coisas.

Para finalizar convido quem queira conhecer detalhes mais técnicos da tradução a visitar meu blog (<http://migre.me/pd7Yd>), onde se encontra um artigo apresentado na Universidade Estadual de Campinas em agosto de 2013, por ocasião de um evento dedicado a Boccaccio.



IVONE BENEDETTI

Paulista, é formada em Letras pela USP e tradutora, entre outros, de Boccaccio.

Como é traduzir

BECKETT

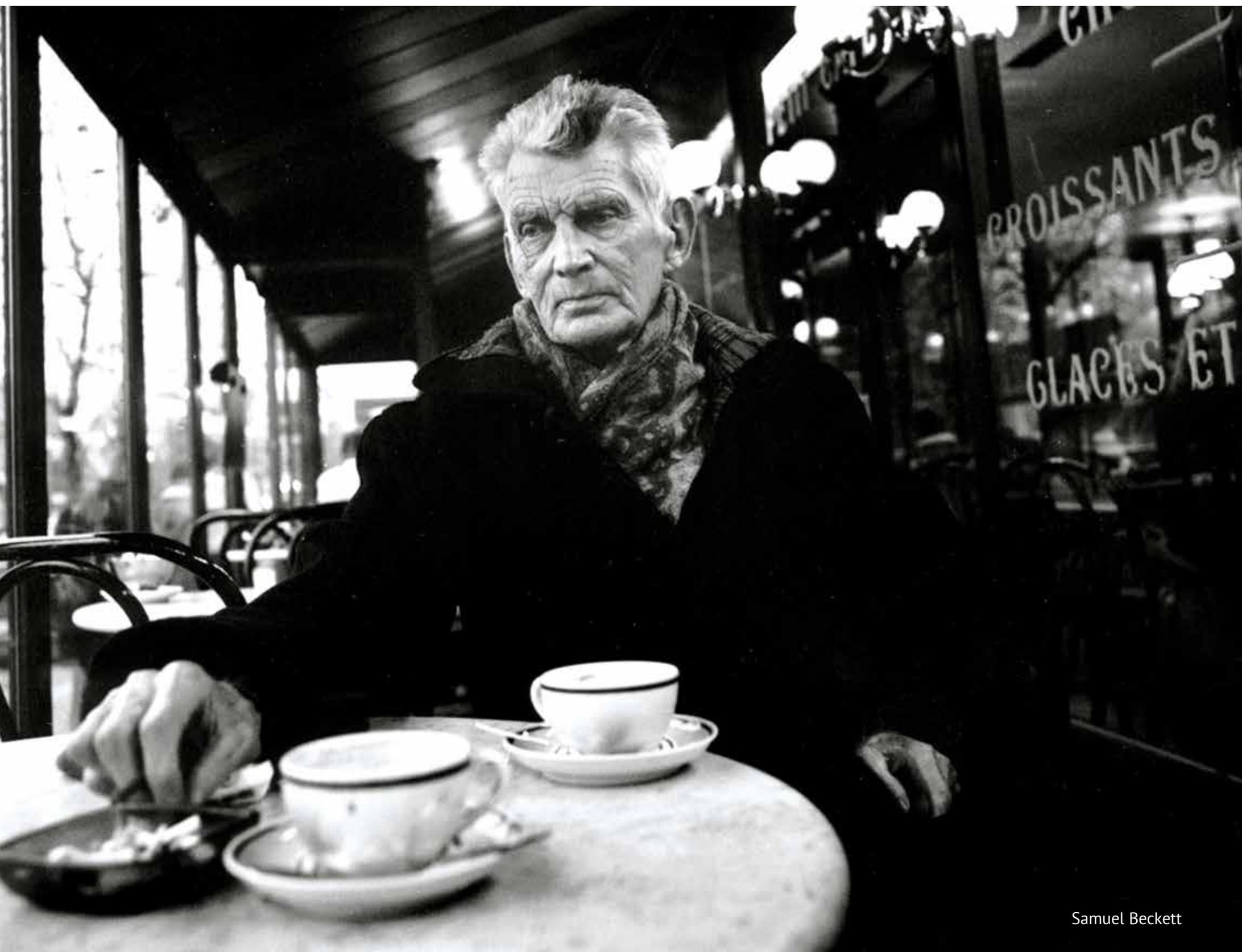
ANA HELENA SOUZA

Comecei minha carreira de tradutora de Samuel Beckett, quando estudei e traduzi o romance *How it is* no meu doutorado. Escrevi então sobre a prosa do autor, concentrando-me nesse romance em especial, ao mesmo tempo em que fazia sua tradução para o português. A tese, terminada no ano 2000 e defendida em 2001, acabou por desdobrar-se em dois livros. A tradução, *Como é*, foi publicada pela editora Iluminuras em 2003. O ensaio foi transformado no livro *A Tradução como um outro Original*, publicado em 2006. Foi também em 2006, ano da comemoração do centenário de nascimento de Beckett, que fui convidada pela Globo Livros a traduzir *Molloy*. Já tinha traduzido sob encomenda da mesma editora o livro *Homenagem à Catalunha* de George Orwell, acrescido de artigos e cartas do autor para compor o volume *Lutando na Espanha*. Depois vieram *O Inominável* (2009), *Companhia e outros Textos* (2012) e *Malone Morre* (2014). Com o lançamento deste último, ficou completa a nova edição da famosa trilogia do pós-guerra de Samuel Beckett: *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*. Para mim foi uma sorte e um privilégio trabalhar com seus mais importantes livros de prosa.

Como se sabe, Samuel Beckett foi um dos autores do século XX que mais traduziu seus próprios textos. O que causou espanto foi ter passado a escrever em francês depois da guerra. Mais tarde, assumiu as traduções das suas obras do francês para o inglês, sua língua materna. Até fazer também o contrário, escrever primeiro em inglês e traduzir-se para o francês. Então quando nos aproximamos da obra de Beckett, destaca-se não apenas sua habilidade como escritor que se autotraduz, mas sua habilidade como tradutor que se reescreve. Daí que para um tradutor de Beckett seja fundamental levar em conta a atividade de autotradução do escritor como algo que vai, ao longo do trabalho de criação, integrando-se à obra. Penso que as características e os exemplos das autotraduções de Beckett podem servir para ampliar os recursos dos seus tradutores, embora não seja nada fácil ter de lidar com um par de textos em vez de um só original.

Para a maior parte das obras de Beckett que traduzi, além dos dois textos do autor, havia também traduções anteriores publicadas no Brasil. O tradutor de literatura em geral se sente pressionado pela comparação do seu trabalho com o original. Essa pressão começa por ele mesmo, sempre o primeiro a comparar. No caso do meu trabalho com a trilogia beckettiana, somaram-se a isso as autotraduções para o inglês e as traduções anteriores para o português. Não é de deixar ninguém muito à vontade. O consolo vem de saber que é da renovação das traduções que o original depende para sobreviver em língua estrangeira.

Ao escolher traduzir Beckett, com todos os desafios que um autor dessa qualidade e o texto de *Como é* impunham, estava resolvida a me tornar uma tradutora de literatura. Se esse tipo de tradutor oscila mesmo entre a euforia e a melancolia, nunca cheguei ao extremo de me sentir, como diz Malone a respeito dos desafortunados das fábulas, esmagada sob o peso do meu desejo atendido. Pelo contrário, independentemente do grau de sucesso ou fracasso, sinto-me uma tradutora afortunada por ter o prazer de ler esses textos tão de perto, para tentar recriá-los em português. Por isso, apresento uma pequena



Samuel Beckett

amostra de trechos que admiro. Desta vez, vou usar a ordem cronológica de publicação dos livros de Beckett. Nesta seleção, nem sempre acompanhada do original, tento mostrar um pouco da minha maneira de ler os textos e chegar a determinadas soluções. Espero que assim possa dar uma ideia do meu processo de tradução, essa leitura crítica muito especial.

De *Molloy*, cito um trecho das reflexões do personagem-narrador homônimo, em que ele se refere ao filósofo flamengo Arnold Guelincx, uma das obsessões de Beckett. Mas não o escolhi só por isso. O que me

encanta como leitora e tradutora é, depois da série de dúvidas do narrador sobre como precisar temporalmente sua narrativa, o ritmo e a fluência das frases em que ele resume parte da doutrina do filósofo, ao mesmo tempo que incorpora, por meio da citação de Homero, uma imagem literária fundamental, ressaltada ainda mais por uma pontuação peculiar:

“Agora, dizer-lhes porque fiquei com Lousse, durante um bom tempo, para mim isto é impossível. Quer dizer, conseguiria sem dúvida, se me desse ao trabalho. Mas por que me daria? Para estabelecer de maneira

irrefutável que para mim era impossível fazer diferente? Pois seria esta fatalmente a conclusão. Eu mesmo tinha adorado a imagem daquele velho Geulincx, morto jovem, que me concedia a liberdade, na nave negra de Ulisses, de me esgueirar para o oriente, no convés. É uma grande liberdade para quem não tem alma de desbravador. E na popa, debruçado sobre as ondas, escravo tristemente hilário, observo o sulco inútil e orgulhoso. Que, não me afastando de nenhuma pátria, não me leva a nenhum naufrágio.”

Dos dois outros livros da trilogia, tão densos que às vezes afastam os leitores, escolhi exemplos do bem-humorado prazer que Beckett tinha em lidar com clichês, frases feitas, provérbios. De *Malone Morre*, o epitáfio rimado. Em francês: “Ci-gît un pauvre con, tout lui fut aquilon”; em inglês: “Here lies a ne’er-do-well, six feet under hell”; na minha tradução: “Aqui jaz um pobre diabo, deu azar de cabo a rabo.”

De *O Inominável*, o humor da mistura dos sentidos da visão e da audição, num trocadilho sinestésico. O olho no papel de sujeito da frase feita, com referência à audição. Em francês: “Décidément l’oeil se fait tirer l’oreille”; em inglês: “Decidedly this eye is hard of hearing”; na minha tradução: “Decididamente o olho não dá ouvidos.”

De Como é que, ao contrário dos três romances anteriores, traduzidos com base no texto francês, traduzi do inglês, vou destacar uma frase do início e depois quatro outros fragmentos, o último dos quais considero o ponto culminante de toda a passagem. Mas antes, algumas características desse livro, que nunca foi enquadrado num conjunto como os anteriores. *O Inominável*, último romance da trilogia, foi publicado na França em 1951. Como é apareceu dez anos depois, também primeiro em francês – *Comment c’est*. Pode ser lido como uma distopia, talvez um círculo adicional ao *Inferno* de Dante. O texto é dividido em blocos, sem pontuação nem maiúsculas. Poético no mais alto grau, duríssimo na narrativa que cria, esse livro de Beckett me parece conseguir coisas extraordinárias. Como no trecho abaixo que, na minha percepção, dá som à solidão e ao silêncio, quando os apresenta como companheiros do narrador na primeira parte. Os possíveis visitantes desse narrador são todos descartados e, no fragmento final, a palavra “silêncio” aparece “carregada de significado até o máximo grau possível”, aproveitando a definição de grande literatura dada por Pound.

*outras certezas a lama o escuro recapitulo o saco as latas a lama
o escuro o silêncio a solidão nada mais por enquanto
(...)*

*nem visitantes na minha vida desta vez nenhum desejo de visi-
tantes ocorrendo de todos os lados todos os tipos para falarem
comigo sobre eles a vida também e a morte como se nada tivesse
acontecido eu talvez também no fim para me ajudar a durar en-
tão adeus até nos encontrarmos outra vez cada qual de volta pelo
caminho que veio*

*outros enfim que não me conhecem mesmo assim passam com o
andar carregado murmurando para si mesmos que buscaram re-
fúgio num lugar deserto para ficarem sozinhos afinal e chorarem
suas mágoas sem serem ouvidos*

*se eles me veem eu sou um monstro das solidões ele vê o homem
pela primeira vez e não foge diante dele exploradores levam para
casa sua pele entre seus troféus*

*de repente ao longe o passo a voz nada então de repente algo
algo então de repente nada de repente ao longe o silêncio*

Para terminar, de *Companhia*, que traduzi usando como texto-base o inglês, gostaria de comentar a tradução da palavra “figment”, traduzida em francês por “chimère”. “Figment” aparece pela primeira vez no final do trecho que se segue àquele em que o criador tinha decidido chamar o ouvinte de M e a si mesmo de W. Cito em inglês: “Is there anything to add to this esquisse? His unnamability. Even M must go. So W reminds himself of his creature as so far created. W? But W too is creature. Figment.”

E em *Compagnie*: “Reste-il a ajouter à ce croquis. Son innommabilité. Même M doit sauter. Ainsi W se remémore sa créature telle que crée jusqu’ici. W? Mais lui aussi est créature. Chimère.”

Os dicionários definem “figment” como “something made up or contrived; invented; fabricated”. Trazem também a origem latina da palavra: “figmentum”, a partir do verbo “fingere” (formar, representar, esculpir, criar). Dão como sinônimos em português “ficção”, “invenção”, “fantasia”. Em *Companhia*, “inventor” e palavras derivadas já tinham sido muito usadas para traduzir diversas passagens onde aparece “deviser” em inglês e “inventeur”, em francês; portanto, não quis usar “invenção” para “figment”. “Ficção” e “fantasia” pareceram não ser boas alternativas pelo simples fato de haver os vocábulos cognatos em inglês (“fiction” e “fantasy”) e estes não terem sido empregados. A opção de traduzir do francês e utilizar “quimera” me parecia introduzir em português um tom passadista deslocado. Busquei ajuda no fingir do poeta e, apelando para Fernando Pessoa, traduzi assim: “Há algo a acrescentar a esse esboço? Sua inominabilidade. Até M deve ir. Assim W se lembra de sua criatura como até aqui criada. W? Mas W também é criatura. Fingimento.” Mantive esta escolha em todos os outros trechos em que a palavra reaparece. Como apoio a essa opção, cito ainda os seguintes exemplos de um dicionário latino-português no verbete *figmentum*: “Figmenta verborum”: Palavras forjadas; “Figmenta poetarum”: Ficções dos poetas.



ANA HELENA SOUZA

pernambucana de Recife, é tradutora, entre outros, de Samuel Beckett.

ENTREVISTA A JOÃO POMBO BARILE

O senhor foi responsável pela tradução de três livros do escritor J. D. Salinger: *O Apanhador no Campo de Centeio*, *Nove Estórias* e *Carpinteiros, Levantem bem Alto a Cumeeira & Seymour, uma apresentação* (os dois primeiros em cotradução). Pergunto: por que Salinger foi o primeiro autor que lhe interessou traduzir? Ainda gosta dele? Tiveram algum contato?

Aos 19 anos passei uma temporada nos Estados Unidos, onde conheci o *Apanhador*, que lá se tornara um livro-culto por exprimir as angústias de qualquer adolescente diante das hipocrisias do mundo adulto. Voltando para o Brasil, descobri que dois colegas do Itamaraty, Alvaro Alencar e Antônio Rocha, tinham igual paixão pela obra de Salinger, nascendo daí uma tradução a seis mãos que nenhuma editora encomendara para um livro totalmente desconhecido nestas terras. Tendo meus colegas partido para o exterior, fiquei burilando o texto durante meses até levá-lo a Rubem Braga, que nada sabia de Salinger, mas publicou a obra na Editora do Autor, em que tinha como sócios de Fernando Sabino e Walter Acosta. Com o imediato sucesso do livro no Brasil, fui convidado a traduzir os três outros cuja publicação Salinger autorizou em vida. À época, por razões de tempo, aceitei apenas a belíssima coletânea de contos, *Nove Estórias*, que cotraduzi com Alvaro Alencar. Só muitos anos depois tive o prazer de pilotar “Carpinteiros/Seymour” em voo solo, e quem sabe algum dia ainda completo o “serviço” com *Franny & Zooey*. Sim, ainda vejo Salinger como um dos melhores escritores norte-americanos do século passado, em particular por sua sensibilidade com relação aos problemas da juventude, pelo domínio da linguagem coloquial e pela extraordinária capacidade de reproduzir diálogos. Nunca tive o menor contato com ele, nem mesmo por correspondência, porque na década de 1960 Salinger já se transformara no eremita de New Hampshire.

Suas traduções de Nabokov são verdadeiras joias. Não me canso de reler alguns parágrafos de *Lolita* traduzidos pelo senhor. Poderia falar um pouco da sua relação com a obra de Nabokov? Como foram os anos em que se debruçou sobre a obra dele? Pretende traduzir ainda algum outro livro do mestre?

Nabokov foi um amor literário à primeira leitura, e isso por conta da densidade psicológica dos textos somada à maestria inigualável com que o autor manipula imagens e palavras para obrigar o leitor, certamente pela primeira vez na vida, a se perguntar, por exemplo, qual a cor da sombra de uma maçã. Meu primeiro desafio foi verter *Fogo Pálido* e enfrentar de saída um poema de 999 versos em decassílabos heroicos rimados dois a dois. Convoquei a ajuda de meu colega e poeta Sergio Duarte e, não podendo preservar no texto em português tanto o ritmo quanto as rimas, ficamos com o primeiro, mantendo a métrica decassílaba num trabalho que mereceu o endosso de Antonio Houaiss e Paulo Rónai. A partir daí, já então sozinho, traduzi o estonteante *Lolita*, o tragicômico *Pnin*, o multifacetado *Ada*, e muitos outros, incluindo duas excelentes coletâneas de contos. Como eu talvez seja quem traduziu o maior número de obras de Nabokov no mundo, não surpreende que, às vezes, senti a presença do mestre olhando por cima de meu ombro e me ajudando a achar a “palavra certa”, na verdade a palavra única que ele, como um ourives, ia buscar no seu universo linguístico em que o russo, o francês e o inglês conviviam gloriosamente. Quem sabe, por isso, de tempos em tempos recebo a mensagem de alguém que, como você, deseja compartilhar comigo o prazer que sentiu ao ler certos parágrafos de *Lolita* – e não há nada que deixe um tradutor mais feliz! Está no prelo a tradução que fiz de suas famosas *Lições de Literatura Russa*, a serem seguidas em breve pelas *Lições*





Cena de "Lolita" (1962), filme dirigido por Stanley Kubrick

de Literatura. Imperdível para quem quer ver Nabokov, com suas habituais idiossincrasias, dissecar grandes mestres como Tolstói, Dostoievski, Flaubert e Joyce.

O senhor alia, na mesma pessoa, uma coisa rara nas terras brasileiras: é um refinado intelectual e já foi executivo. Levando-se em conta o fato de que o Brasil não tem uma elite que se possa chamar propriamente de letrada, como estes dois mundos convivem na sua vida?

Antes de executivo, fui diplomata de carreira, mas minha paixão pelas "letras" vem do fato de haver nascido numa família de leitores vorazes. Lá pelos 13 anos já me deliciava com a *Comédia Humana* de Balzac, o que não me impediu de jogar muitas peladas, andar de bicicleta e brincar o Carnaval. Obviamente, embora tenhamos no Brasil alguns casos de executivos que apreciam a boa literatura, o problema é que se lê muito pouco em todas as camadas da sociedade e, nos meios de negócio, encontro muitos jovens que só desfrutam do invento de Gutenberg para



Vladimir Nabokov

“acessar” jornais ou livros de autoajuda. E, infelizmente, não abrigo grandes esperanças com respeito ao crescimento do nosso “pibinho” intelectual.

Fiz um pequeno levantamento de alguns autores que o senhor já traduziu: J. D. Salinger, Vladimir Nabokov, Ian McEwan, Philip Roth, Thomas Pynchon, Alberto Manguel, John Cheever, Alice Munro. Poderia contar com qual deles manteve correspondência para dar palpite nas traduções? Ou isso nunca aconteceu?

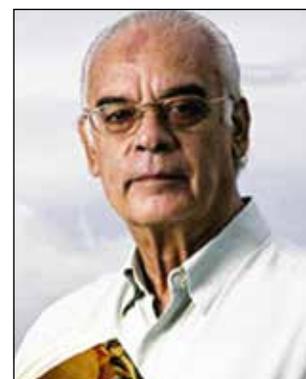
Certamente seria uma grande ousadia traduzir o *Grande Sertão: Veredas* para qualquer língua sem consultar o Guimarães Rosa, mas nenhum desses autores que você lista me deu razões para incomodá-los. Várias obras de Vladimir Nabokov foram “anotadas” por especialistas, que cuidam de descobrir as complexas referências nelas ocultas, porém não creio que caiba ao tradutor esse trabalho de detetive literário, pois sua tarefa se limita a trazer para o vernáculo aquilo que o autor decidiu mostrar na superfície do texto.

Que autor em língua inglesa precisaria ser traduzido para nossa língua e ainda não foi?

Graças à sofisticação crescente das editoras brasileiras, não acredito que nenhum autor moderno de língua inglesa, se suficientemente talentoso ou comercialmente exitoso, deixará de ser traduzido. Mais importante, talvez, seja revisitar os clássicos, dando-lhes uma roupagem estilística mais atual. Nesse sentido, tive grande prazer em verter recentemente *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; *Orlando*, de Virginia Woolf; e *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson.

O senhor já disse numa entrevista que encara as traduções como um hobby, e não como uma ocupação. E que só aceita trabalhar com autores de que gosta e sem prazos rígidos de entrega, o que permite que cada obra se transforme num prazer e jamais numa obrigação. Ainda escolhe assim os autores que quer traduzir? Já traduziu alguém que não gosta?

A lista das obras que traduzi é a maior prova de que nunca violei a regra de só lidar com autores com quem estou desejoso de conviver intimamente por semanas a fio. Ontem, na minha máquina de escrever, e hoje, no meu computador, não entrou ou entra um único chatô.



JÓRIO DAUSTER

carioca, é diplomata e tradutor, entre outros, de Salinger e Nabokov.

LEONARDO FRÓES

Por volta de 1970, decidi morar no campo, onde continuo até hoje, e foi por essa decisão que me tornei tradutor. Para o intelectual de 30 anos que eu era, como ganhar a vida ao longe, a não ser pegando traduções de encomenda para fazer em casa? Antes disso, estudei várias línguas e vivi no exterior um bom tempo, tendo até então trabalhado, desde bem moço, em jornais e editoras. Já dispunha, portanto, de relações nessa área – viam-me, o que facilitava bastante, como um profissional responsável – e trazer traduções para o trabalho no campo nunca chegou a ser problema. Pelo contrário, elas sempre me buscaram no meu refúgio.

Nos primeiros anos, fiz sobretudo, e aos montes, extensos verbetes de enciclopédias, traduzindo do inglês para a Encyclopaedia Britannica e do francês para a Delta-Larousse. Na época, ambas eram muito ativas e tocavam projetos de longa duração, o que dava uma garantia de trabalho constante. Porém o mais atraente, para quem dependia de ganhar (perder) a vida traduzindo, é que as editoras de enciclopédias pagavam muito melhor do que as publicadoras de livros.

Com o tempo, e eu sempre imerso em papeladas, atrelado à máquina de escrever como um artesão a postos, os livros foram chegando. Dei muita sorte, porque na grande maioria das vezes fui contratado para traduzir bons autores e tirei todo o proveito possível do tipo de formação que me coube. Traduzindo de início textos simples, na linguagem incolor dos verbetes, fui pouco a pouco conquistando a prática que me habilitou a enfrentar depois, com a mão treinada e confiante, muitos cipoais bem complexos. Traduzir enciclopédias, de resto, requer o máximo de fidelidade possível, e isso para mim se tornaria uma norma.

Falei de ganhar (perder) a vida traduzindo porque é comum que os praticantes desse ofício sejam em certas temporadas forçados, por sua carga de trabalho, a se transformar em reclusos. Do que em geral chamam de vida, toda a tão grande movimentação dos humanos, com seus festejos e futricas, seus problemas, seus eventos e atritos, o tradutor batalhador se abstém. Não tem cabeça nem tempo para pensar nessas coisas, porque vive obcecado com soluções para enigmas, sitiado como anda pelas batalhas com os livros.

São comuns os escritos, desde há séculos, sobre a importância das traduções para a difusão e a preservação da cultura humana. Mas não sei se alguém já escreveu ou falou sobre a importância que as traduções possam ter para o indivíduo que as faz. Posto à parte o ganho em dinheiro, útil, mas nunca de encher os olhos, que benefícios lhes advêm dessa prática na qual ele consome tanto tempo e energia? Ficar sentado horas a fio, na solidão que o circunda, com a mente sempre em disparada e o corpo quase imóvel, não causará desequilíbrios que fazem mal à saúde?

Respondo apenas como posso, limitado à experiência de um tradutor no campo. Perdi a vida dos festejos, que aliás nunca me interessou muito a fundo, mas ganhei por outro lado o prazer de conversar em surdina com os autores que tenha sobre a mesa. E aqui, quanto mais eu traduzo, mais saio por aí para caminhar e oxigenar as ideias, tentando restabelecer harmonia entre a mente efervescente e o corpo estagnado. Livros como *Middlemarch*, de George Eliot, cuja edição brasileira tem 877 páginas, que digitei letra a letra durante um ano e alguns meses, ou os *Panfletos Satíricos*, de Jonathan de Swift, que é um pouco menor, mas precisou de pesquisas exaustivas, me fizeram andar cada vez mais longe.

Tanto andei que acabei me transformando num tradutor andarilho que ou sumia por estradas ou abria trilhas no mato, de foice ou facão em punho, para chegar ao fim do morro que assoma atrás da casinha. Como eu vivo na serra, virar montanhista era

quase inevitável. E de fato foi preciso subir aos cumes mais altos, sem qualquer finalidade prevista além de estar caminhando, no silêncio regenerador das portentosas montanhas que me cercam, para entender como a ascensão por prazer contém uma analogia evidente com a tradução de livros.

Caminhar nas montanhas, onde um passo em falso pode ser fatal, e traduzir construções tão monumentais de palavras, onde um simples vacilo induz a erros grosseiros, são atividades que exigem, cada qual a seu modo, a mesma dose de concentração incomum. Além disso, a mesma sensação de euforia nos invade, quando chegamos ao ponto culminante da serra ou, se o avanço acontecer entre páginas, e não entre espinhos, ao ponto final da obra. Ambas as circunstâncias nos reservam surpresas, bruscas revelações, encantamentos. Em ambas, nós podemos dizer falando a sós: “Eu

consegui vencer o desafio que livremente me impus”.

Se perdi muitas coisas, posso talvez ter ganho, ao traduzir ou caminhar recolhido, um pouco mais de atenção – entre vírgulas, espinhos, impasses, atalhos, travessões – para observar certos pequenos fenômenos, “o mundo num grão de areia”, que ocorrem na natureza e na cidade se perdem. Olhando insetos, por exemplo, estudamos seus voos, suas danças nupciais, seus acoplamentos e a beleza das formas, assim como estudamos palavras, em lições de paciência para aprender a imitá-las, nas suas danças tentaculares de sentidos.

Com esse meticuloso interesse pelas coisas do chão, os bichos, as plantas, as pedras vivas em mutação pelo caminho, o tradutor ainda viria a descobrir que estava sendo preparado, sem que o soubesse, para traduzir alguns livros de especialistas na área, como *Tukaní, Entre os Animais e os Índios do Brasil Central*, do ornitólogo Helmut Sick, ou *Naturalista*, a autobiografia, cheia de discussões científicas, do mirmeecólogo Edward O. Wilson, o criador do termo “biodiversidade”.

Quem olha para o chão, aqui, frequentemente olha também para o céu, onde as nuvens que passam, langorosas, desenham tantas paisagens e mensagens cifradas. Sabemos se é chuva ou sol o que vem, traduzindo o escrito nas nuvens, e até mesmo quando não sabemos de nada, se por acaso surgem questões estonteantes sobre o mistério de tudo, a alma inteira se depura nessas contemplações prolongadas. Deve haver deuses por perto, em tais momentos, soprando coisas no ouvido, pois é então que um rumo novo me lembra que o tradutor literário traduziu ademais textos religiosos, em livros indicados para a formação de noviços. Primeiro, *Os Místicos Cistercienses do século XII*, antologia de sermões medievais organizada pelo abade trapista Dom Bernardo Bonowitz. Depois, um volume das *Conferências* de João Cassiano, onde esse monge e escritor peregrino, morto no século V, juntou as entrevistas que fez com uns eremitas que



Virginia Woolf

já naquela época tinham se refugiado em desertos do Oriente Médio. No âmbito da tradição católica, traduzi ainda o livro de Thomas Merton, esse mestre do ecumenismo, que no Brasil se intitulou *Merton na Intimidade, sua vida em seus diários*.

As traduções a que até aqui me referi foram-me encomendadas, em diferentes ocasiões, por diferentes editoras. Mencionei-as em destaque para acentuar como o trabalho de um tradutor o obriga a ser polivalente e versátil. Além disso, dedicado ao extremo, feito um perpétuo estudante interdisciplinar. Os muitos escritores dos quais já traduzi algum livro, como Faulkner, Virginia Woolf, Malcolm Lowry, Goethe, Swift, D. H. Lawrence, La Fontaine, são de modo geral os que ocupam os maiores espaços em minha não pequena biblioteca, quer com suas próprias obras, quer com estudos a seu respeito.

O tradutor que veio para o campo, por volta de 1970, após se demitir de um emprego como diretor de editora, era um trabalhador bem-disposto e jovem que trazia consigo, entre muitas outras, uma missão espinhosa: financiar a vida do poeta que ele também já era, com dois livrinhos publicados. Mas os dois se deram bem, isto é, nunca se desentenderam de todo, caminhando lado a lado nos desafios, e plenamente se fundiram numa mesma pessoa quando eu pude traduzir, em momentos de folga, poemas que ninguém me encomendou, mas me falaram de perto na contemplação das palavras, como *O Triunfo da Vida*, de Shelley, os da *Trilogia da Paixão*, de Goethe, os da série que intitulei *Clones do Inglês* ou os *44 Sonetos da Portuguesa*, de Elizabeth Barrett Browning.

PASTOREANDO UM BRUXO URBANIZADO

Interpele o mato a brotação a seiva
que borda obras custosas de artesão
sob os elos amenos do jardim indague
com que paciente amor foram tecidos
os fios luminosos da manhã
cuja cortina ondeada se biparte nos morros abjure
toda forma suspeita urbanizada
ou transmitida
por imperfeitas formas literárias
de assimilar o mundo espie
essa nudez de coisas que se entregam
à embriaguez da própria criação o lento
crescimento raízes
matizes o intento
imprevisível do capim a ilusão preguiçosa
de nuvens que desandam
e de repente chovem sobre a roça
um frio leque de água clara ouça
essa mensagem muda que o minuto
sopra: viva invoque vislumbre invente
mas não pergunte nada.

(Poema de Leonardo Fróes publicado originalmente no livro *Esqueci de Avisar que Estou Vivo*, Rio: Artenova/INL, 1973)

LEONARDO FRÓES

fluminense de Itaperuna, é poeta, jornalista e tradutor de Faulkner, Goethe, Virginia Woolf e muitos outros.



Eu fui aluno de Boris Schnaiderman entre 1962-1964. Com uma carteirinha de ouvinte, frequentava o curso livre de russo na Faculdade de Filosofia e Letras, da USP, na rua Maria Antonia. Queria, como Haroldo, traduzir Maiakovski. Lê-lo no original, e não através das aguadas versões que por aqui circulavam, regurgitadas de traduções literais em castelhano, que o transformavam em orador de palanque. A primeira aula tinha uns 50 alunos. Para animar, Boris punha num toca-discos a canção popular “Kalinka Maiá”. Entusiasmados, os alunos entoavam coletivamente as duas palavras enganosamente fáceis que se repetiam ao longo da singela melodia. Depois começaram as duras aulas de aprendizado do alfabeto cirílico, as lições de casa. As vexaminosas leituras públicas dos textos. O número de alunos foi diminuindo progressivamente. A certa altura, inscreveu-se no curso Aurora Bernardini, que já possuía um razoável conhecimento do idioma. Quando veio o golpe militar de 31 de março e/ou 1º de abril de 1964, a sala ostentava em torno de meia-dúzia de alunos. Pouco depois, o curso se extinguiu. Como era natural, o ensino do russo era altamente suspeito aos olhos da ditadura.

Boris, com quem Haroldo e eu começáramos a traduzir os poetas modernos russos, indicou-nos uma livraria que ficava na rua Direita, no centro da cidade, onde compramos um grande número de livros, a preço de banana. Eram, de fato, muito baratos os livros russos, edições estatais. Lá adquiri, entre vários outros, os treze volumes das Obras Completas de Maiakovski, publicados entre 1955 e 1960, encadernados em capa vermelho-escura, com letras douradas, recheados de ilustrações em cores de autoria do poeta, em tiragens de até 200.000 exemplares. Mais tarde, passei a indicação ao Leminski, que afetava conhecer o idioma, embora na verdade o que sabia era só um pouco de polonês... Comprei, também, à mesma época, os cinco volumes azulprateados de uma seleção de poemas de Serguei Iessênin, 500.000 exemplares! O dono da livraria era um russo “branco”, que se evadira da URSS e que obviamente não tinha nada de comunista. Chamava-se Sérgio

MAIAKOVSKICUBOFUTURISTA

AUGUSTO DE CAMPOS

Uspienski. Depois do golpe militar de 1964, a livraria não durou muito. Um belo dia, foi visitada pela polícia política, que pôs abaixo as suas estantes, e acabou com a nossa alegria.

Editadas após a reabilitação do “futurista” Maiakovski por intervenção direta de Stalin, que se apercebera, ladinamente, da vantagem de ter uma voz tão extraordinária alardeada como “o poeta da revolução”, as obras completas não podiam deixar de imprimir as suas composições do período mais radical do cubo-futurismo, com as quais se iniciava o primeiro tomo da coletânea. Salvo um ou outro corte da censura para alguma palavrinha tipo “merda”, e algum trecho mais suspeito de insurreição (que ia para algum apêndice), a edição parece ser realmente completa. De um dos textos relegados aos apêndices extraí o meu perfilograma “Chuva Oblíqua de Maiakovski”, que embuti em montagem no perfil maiakovskiano de Ródtchenko, impresso em vermelho, fazendo incidir sobre ele, à maneira de um caligrama apollineriano, as palavras do texto, que Ossip Brik censurara ao poeta russo, e no qual este dizia que queria ser compreendido pelo seu país, mas que, se não o fosse, passaria por ele como chuva... “Chuva oblíqua”, intitulei, propositadamente, a minha “intradução”, pensando em unir à estrofe marginal do “opus” não numerado maiakovskiano a voz de um outro grande poeta marginalizado em seu tempo, Fernando Pessoa, num de seus poemas mais radicais, da fase “interseccionista”. Metapoesia marginal. Três poetas num só.

Os poemas do período mais caracteristicamente cubofuturista de Maiakovski nos interessaram muito, a mim e Haroldo. Escancaravam a face oculta do poeta: o seu artesanato furioso, expresso nas imagens ofensivas, nos imprevistos jogos vocabulares e nas rimas esdrúxulas e desconcertantes que passavam despercebidas nas versões literais. Características que marcam toda a sua obra ulterior. Traduzimos vários deles, que vieram a ser incluídos nos volumes dos nossos *Poemas de Maiakovski* e da nossa *Antologia da Poesia Russa Moderna*, obras essas publicadas em 1967 e 1968, pela editora Tempo Brasileiro e pela Editora Brasiliense, desafiando a censura militar, que mirava especialmente Ênio da Silveira, diretor desta última. A seguir, a editora Perspectiva veio a republicar as mesmas obras, ampliadas. Mais recentemente, numa das minhas

periódicas revisitas à poética russa, criei coragem, retomei meus estudos e voltei a esse grupo de poemas que sempre me atraiu. Já sem contar com o apoio logístico de Boris, e com o amparo relativo de vários dicionários e de algumas traduções de outros idiomas mais amigáveis, animei-me ao adquirir a antologia bilingue de Claude Frioux, *Maiakovski, Vers 1912-1930* (Paris, L'Harmattan, 2001), que corresponde à sequência inicial de poemas do primeiro tomo da edição russa de sua obra poética completa. Como os franceses veem surrealismo em tudo, Frioux tende a considerar precocemente “surrealistas” os versos juvenis de Maiakovski. A mim eles me parecem mais influídos pelas matrizes do cubismo e do expressionismo, então correntes, sem falar no difuso futurismo citadino que impregna, entre o ruído dos pneus e o visual das tabuletas, as imagens violentas, disparatadas e simultaneístas desses poemas. As versões de Frioux são literais e apresentam, por isso mesmo, limitada criatividade poética, mas são, também por isso, de grande utilidade para a compreensão e interpretação dos textos, duplamente difíceis, pelo idioma e pela complexidade. Com o reforço de tais recursos verti mais doze poemas daquela fase, que se situa entre 1912 e 1915. Sem perceber, traduzi dois que já haviam sido vertidos, um por Haroldo, outro por mim. Publiquei sete deles na revista eletrônica Zunái, dirigida pelo poeta Cláudio Daniel. Divulgo aqui, as cinco restantes, ainda inéditas (ver na página 48). Diferentemente de alguns tradutores, que se sentem irresistivelmente atraídos a desafiar as recriações de outros, para competir com eles – como se apreciassem o papel daqueles jovens “cowboys” que vão procurar o velho pistoleiro aposentado para chamá-lo ao confronto nos conhecidos “western” cinematográficos – tenho por princípio evitar essas coincidências embaraçosas e quase sempre humilhantes para os “sparrings”. Para que traduzir aquilo que já foi transcrito tão bem e provavelmente melhor? Mas aconteceu, e fica, ao menos, no caso do poema vertido pelo Haroldo, como um contraponto fraterno de “irmão siamesmo”. Quanto a competir comigo mesmo, não tenho o que dizer. Não deixa de ser engraçado, porque as traduções se revelam completamente diferentes.



AUGUSTO DE CAMPOS

paulista, é poeta, ensaísta, crítico de literatura e de música, além de tradutor de Maiakovski, entre outros.



Vladimir Maiakovski

Sobre a aliteração, correspondências, relações entre palavras que vão além da referência, cito Octavio Paz em seu ensaio sobre Lévi-Strauss:

A frase poética – unidade rítmica mínima do poema, cristalização das propriedades físicas e semânticas da linguagem – nunca é um querer dizer: é um dizer irrevogável e final, em que sentido e som se fundem. (1977, p. 45)

Sou cuidadoso ao acrescentar sentidos a traduções; por exemplo, em uma tradução recente de Jack Kerouac, o *Livro de Haicais* (2013). Isso, lembrando que o autor de *On the Road* procurou chegar a um encontro da fala e da escrita; a uma transposição da língua falada e do texto. Criador da ideia da “prosódia bop”, apoiava-se em sua paixão pela música, que, como já observei em outra ocasião (Willer, 2014), não se restringia ao jazz: foi musical total.

Transcrevo um dos haicais no original, seguido pela tradução (pgs. 126-127):

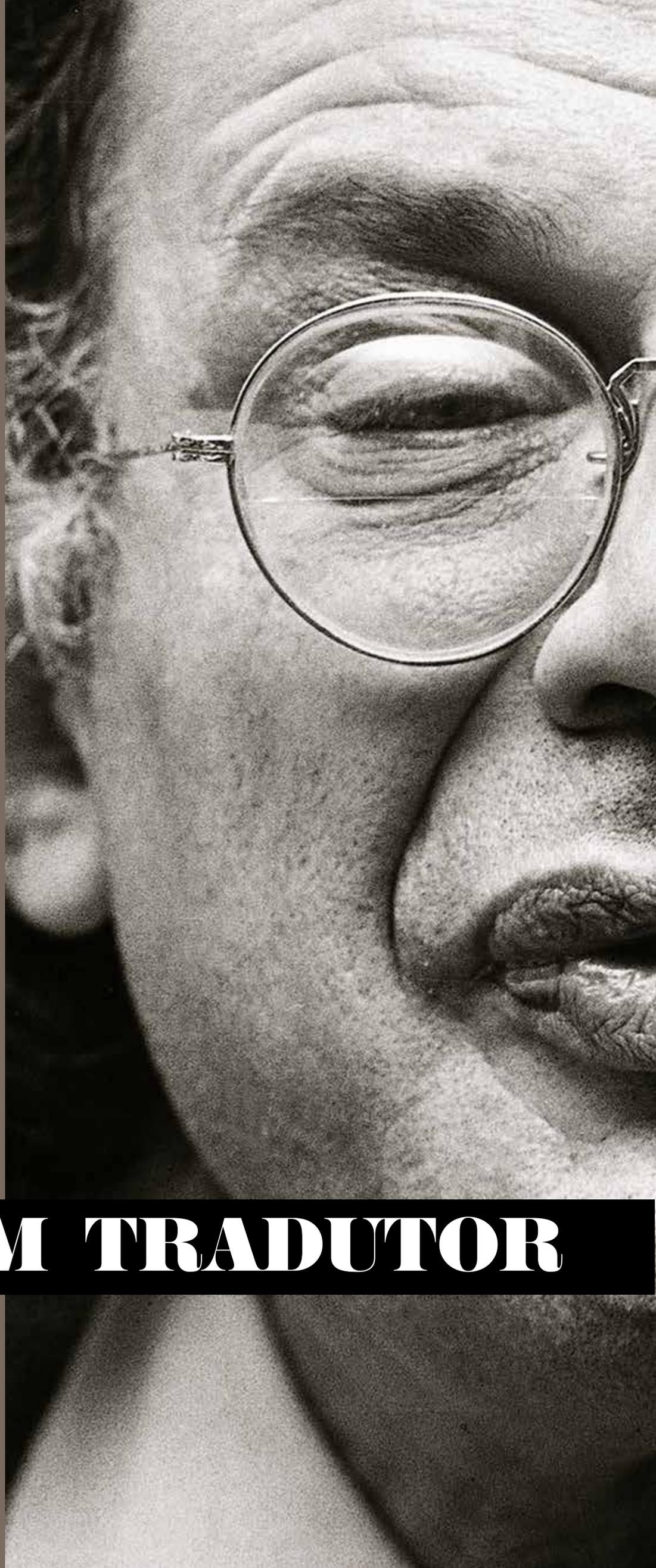
*White clouds of this steamy planet
obstruct
My vision of the blue void
Nuvens brancas deste planeta esfumaçado
obstruem
Minha visão do vazio azul.*

Evidentemente, há um eixo horizontal, da frase (do sintagma?), que por sua vez sugere sentidos adicionais. Assim como neste outro exemplo (pgs. 226-227):

*I don't care
the low yellow
Moon loves me
Não ligo
a baixa lua
Amarela me ama.*

NOTAS DE UM TRADUTOR

CLAUDIO WILLER



Algo assemelhado ao que fiz com outro haicai, no qual passei pelos jardins da polissemia (pgs. 202-203) :

*The mind of the flower
regards my mind
Externally.
A mente da flor
encara minha mente
Externamente*

O verso lembrou-me soluções que encontrei há muito tempo – trinta anos antes de entregar os haicais de Kerouac – ao preparar a coletânea de outro *beat*, Allen Ginsberg, *Uivo, Kaddish e Outros Poemas*. Um dos poemas me fez ansiar que houvesse computadores. Havia computadores em 1983, porém para cálculos, armazenamento e processamento de informações; não para escrever. Datilografei minha tradução umas seis ou sete vezes e ainda assim entreguei o datiloscrito com notas manuscritas. Fui além do original em aliterações e correspondências sonoras. Por exemplo, nos versos iniciais do poema “No túmulo de Apollinaire”, “At Apollinaire’s Grave”:

*I visited Père Lachaise to look for the remains of
Apollinaire
the day the U.S. President appeared in France for the
grand conference of heads of state
so let it be the airport at blue Orly a springtime clarity
in the air over Paris
Eisenhower winging from his American graveyard
and over the froggy graves at Père Lachaise we both
knew we would die
and so held temporary hands tenderly in a citylike mi-
niature eternity
roads and streetsigns rocks and hills and names on
everybody’s house
looking for the lost address of a notable French of the
Void
to pay our tender crime of homage to his helpless
menhir
and lay my temporary American Howl on top of his
silent Caligramme
for him to read between the lines with Xray eyes of
poet
as he by miracle had read his own death lyric in the
Seine (GINSBERG, 1988, p. 180)*

Os *tenderly*, *temporary* e *eternity* lembraram-me um grafite, inscrição nos muros da cidade, reproduzindo versos de Walter Franco, em voga naquela época: “amar eternamente/ amar é ter na mente/ amar éter na mente”. Projetei-o na tradução. Alternei e confundi eternamente, ternamente, éter, eternidade a partir dos *tenderly*, *temporary* e *eternity* do original:

*Visitei Père Lachaise para procurar os restos mortais de Apollinaire no dia em que o Presidente dos Estados Unidos apareceu na França para a grande conferência dos chefes de estado
é isso aí o aeroporto azul de Orly claridade de primavera no ar de Paris
Eisenhower chegando do seu sepulcro americano
e sobre os túmulos com sapos de Père Lachaise uma ilusória neblina espessa como fumaça de marijuana
Peter Orlovsky e eu caminhamos suavemente por Père Lachaise ambos sabíamos que iríamos morrer
e assim nos demos nossas temporárias mãos ternamente numa eternidade em miniatura como uma cidade
estradas e sinais pedras e colinas e nomes nas casas de todos
procurando o endereço perdido de um notável Francês do Vazio
para cometer nosso terno crime de homenagear seu abandonado menhir
e deixar meu temporário Uivo Americano no topo do seu silencioso Calligramme
para que ele o lesse nas entrelinhas com olhos de Raio X de poeta
assim como miraculosamente lera sua própria lírica da morte no Sena (GINSBERG, 2010, p. 166)*

Como se vê, “and so held temporary hands tenderly in a citylike miniature eternity” tornou-se “e assim nos demos nossas temporárias mãos ternamente numa eternidade em miniatura como uma cidade”, entre outras alusões ao “eternamente, é ter na mente, éter na mente”. Isso, além de outras correspondências sonoras, como “seu Zone com suas longas linhas loucas de besteiras sobre a morte.”

Adiante, inventei mais. Ginsberg fala de Apollinaire já morto, com alusão a seu ferimento na cabeça durante a guerra: “a bandage unrolled and the skull left still on a bed outstretched pudgy fingers the mystery and ego gone” (GINSBERG, 1988, p. 180). Fiz: “uma atadura desenrolada e o crânio largado quieto na cama dedos grossos esticados o mistério e o ego idos” (GINSBERG, 2010, p. 171). Acrescentei ao *ego* um *id* inexistente no original.

Apresentei essa tradução em um seminário, em 2007. Argumentei que o poema expõe uma poética da tradução; que, em “No túmulo de Apollinaire”, Ginsberg ilustra o que é exposto, entre outros, por Octavio Paz, no ensaio *Traducción: Literatura y Literalidad*, sobre o “paralelismo de criação literária, tradução e leitura”, afirmando que “tradução e criação são operações gêmeas.”

Não havia a facilidade atual para utilizar o Datashow: preparei transparências com o original e as projetei enquanto lia a tradução para um público composto, em boa parte, por especialistas, autores de traduções complexas. Ao término, o prof. José Roberto O’Shea, tradutor importante, comentou um acréscimo meu no final de “No túmulo de Apollinaire”: “I am buried here and sit by my grave beneath a tree” (GINSBERG, 1988, p. 172), que traduzi assim: “eu estou enterrado aqui e sentado sobre meu sepulcro à sombra de uma árvore” (GINSBERG, 2005, p. 122). A “sombra” é uma alusão proustiana, que acrescenta sentido, lembrando que *Em Busca do Tempo Perdido* foi leitura de cabeceira de Kerouac e outros *beats*.

A discussão sobre o grau em que nos afastamos do original e adicionamos algo é infundável. Em autores que traduzi – Lautréamont, Antonin Artaud, Ginsberg, e mais recentemente Kerouac e Charles Bukowski – sempre procurei incorporar ou assimilar a poética do autor. De Ginsberg, por exemplo, o que ele escreveu ou disse em entrevistas e palestras sobre prosódia. E tive a oportunidade de consultá-lo. relatei em outras ocasiões a boa resposta dele a uma de minhas dúvidas, sobre o a palavra “*rare*” em “Sobre a obra de Burroughs”, um poema que expressa uma poética, nesta estrofe (GINSBERG, 1988, p. 114):

*Prisons and visions presented
with rare descriptions
corresponding exactly to those
of Alcatraz and Rose.*

A expressão *rare* significa raro, diferente, especial; mas poderia equivaler a cru, mal-passado, como em “rare done meat”, compatível com “o método deve ser a mais pura carne” de um verso precedente. Ginsberg

respondeu-me que os dois sentidos cabiam e a escolha ficava a cargo da minha sensibilidade: “your delicay of feelings”. Então, se os dois sentidos valiam, podia ser feita uma dupla tradução (Ginsberg 2010, p. 207):

*Prisões e visões mostradas
com raros relatos crus
correspondendo exatamente àqueles
de Alcatraz e Rose.*

Utilizei o mesmo expediente, dupla tradução, em passagens de “Howl” / “Uivo” e outros de seus poemas. Preservando sentidos, obtive resultados com valor sonoro, compatíveis com sua poética.

O tradutor sempre está diante de possibilidades que o levam a fazer escolhas. Essas devem ser na direção do poético, da maior riqueza de sentidos. Exemplifico com terceira e última parte de “Uivo”, na qual Ginsberg se dirige a Carl Solomon, seu amigo, a quem conhecera no hospício em 1949, e que mais uma vez estava internado, confinado em outro hospício. Proclama:

*Eu estou com você em Rockland
nos meus sonhos você caminha gotejante de volta de uma viagem marítima pela grande rodovia que atravessa a América em lágrimas até a porta do meu chalé dentro da Noite Ocidental (Ginsberg, 2010, p. 99)*

No original,

*I'm with you in Rockland
in my dreams you walk dripping from a sea-journey on the highway across America in tears to the door of my cottage in the Western night (GINSBERG, 1988, p. 133)*

“Western night” refere-se à noite na Califórnia, costa oeste norte-americana, onde Ginsberg morava quando escreveu o poema em 1954/55, em Berkeley. Mas *Western*, em inglês, tanto pode ser do oeste quanto ocidental, assim como *eastern* pode ser do leste ou do oriente asiático. Traduzindo *Western* por *Ocidental* e não *do Oeste*, o sentido é ampliado. Oswald Spengler e seu *A Decadência do Ocidente* era lido e estudado pelos beats. Kerouac e Burroughs foram spenglerianos. Ginsberg, em uma das versões do poema “America”, lida e gravada, mas não publicada, introduziu este verso: “America, when will your cowboys read Spengler?”, “América, quando seus caubóis lerão Spengler?”. A contextualização e a polissemia caminharam juntas.

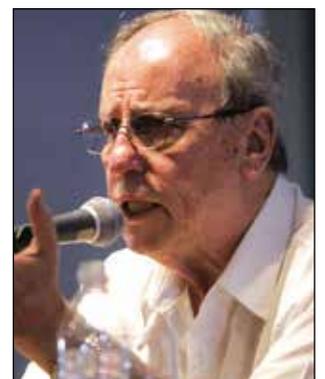
¹ Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana – 2007: UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, dia 9 de julho de 2007

REFERÊNCIAS

- 1 GINSBERG, Allen Verbatim, *Lectures on Poetry, Politics, Consciousness*, editado por Gordon Ball, Nova York: McGraw-Hill, 1974;
- 2 GINSBERG, Allen, *Collected Poems, 1947-1980*, New York: Harper & Row, 1988
- 3 GINSBERG, Allen, *Uivo, Kaddish e outros poemas*, organização e tradução de Claudio Willer, Porto Alegre: L&PM,
- 4 GINSBERG, *Howl*, editado por Barry Miles, New York, Harper & Row: 1986;
- 5 KEROUAC, Jack, *Livro de haicais*, tradução de Claudio Willer; Porto Alegre: L&PM, 2013;
- 6 PAZ, Octavio, *Claude Lévi-Strauss ou o Novo Festim de Esopo*, tradução de Sebastião Uchoa Leite, São Paulo, Perspectiva (coleção Elos), 1977;
- 7 PAZ, Octavio, *Traducción: Literatura y Literalidad*, Barcelona: Tursquets, 1980;
- 8 WILLER, Claudio, “Traduzir Allen Ginsberg: poesia e questões de poética” em *Tradução, Vanguardas e Modernismos*; Galery, Maria Clara Versiani, Perpétua, Elzira Divina/ Hirsch, Irene (org.) São Paulo: Paz e Terra, 2009
- 9 WILLER, Claudio, *Os rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico*, Porto Alegre: L&PM, 2014.

CLÁUDIO WILLER

paulista, é poeta, ensaísta e tradutor da Geração Beat, entre outros.



ALGUMAS NOTAS

sobre a tradução da poesia

AFONSO HENRIQUES NETO

Antiga e repetida é a máxima do tradutor ser considerado um perfeito traidor, ainda mais quando se está em jogo a tradução poética, que, na verdade, é a que me interessa acima de tudo. Os concretistas brasileiros, Haroldo de Campos à frente, cansaram também de repetir a palavra “transcrição”, seguindo as pegadas de Ezra Pound, com o fim de assinalar a necessidade de se operar um malabarismo radical no campo da linguagem quando do ato da transposição de um poema de qualquer língua a outra. Com isso queriam, em essência, dizer que se a traição era certa, o melhor é que fosse criado um desejável “erro correto” diante da impossibilidade da transposição dita “fiel”. Era, pois necessário realizar o que Augusto de Campos chamou de uma “transdução”, ou seja, a tentativa de manutenção da potência do poema por meio de construções semânticas vigorosas que, mesmo se afastando em menor ou maior grau do original, conseguissem transmitir alta voltagem poética por meio de “infiéis” procedimentos tradutórios.

Diante dessas tantas vezes insuperáveis dificuldades, o que fazer? Sempre me fiz esta pergunta quando de minhas tentativas de tradução de poemas que me interessaram. Publiquei várias dessas experiências em antologias e periódicos variados ao longo dos anos. Por fim, realizei um trabalho mais sistemático que resultou em um livro de traduções editado pela Azougue Editorial, no Rio de Janeiro, com o título de *Fogo Alto*, no ano de 2009, quando me aventurei na tradução de poemas de Catulo, François Villon, William Blake, Arthur Rimbaud, Vicente Huidobro, Federico García Lorca e Allen Ginsberg, todos poetas alinhados a posições que chamei de visionárias e libertárias. Foi, para mim, uma experiência importante, pois pude colocar em prática

algumas ideias que sempre me acompanharam. Primeiro, que procuraria manter a métrica e as rimas do poema original; segundo, que tentaria ser o mais fiel possível à ideia impressa em cada verso, me afastando o mínimo possível do que o poema de fato expressava; por último, buscaria em nossa língua colocar a tradução com a maior carga poética que pudesse alcançar, para assim poder de fato homenagear o grande poeta em questão. Penso que tais preocupações se afastam de certa forma daquelas apresentadas pelos concretistas a partir de uma tradição poundiana, pois na realidade sempre busquei me manter o mais possível “colado” ao texto original, sem pensar muito em possíveis “transcrições”. Se elas viessem a surgir, aqui ou acolá, seriam bem-vindas, mas isso nunca foi a minha preocupação central. Penso que o meu aprendizado no campo da tradução se deu com mais vigor no acompanhamento do trabalho de meu pai, o poeta Alphonsus de Guimaraens Filho, que ao longo da vida sempre traduziu com maestria seus poetas favoritos, sem nunca deixar de chamar este trabalho de “recriações”. Apesar disso, sei que meu pai nunca deixou de buscar a maior fidelidade possível aos textos originais. Em 2005, três anos antes de sua morte, publicou em tiragem limitada um livro com uma coleção dessas traduções sob o título de *Poetas de Outras Terras* (Rio de Janeiro: Edições Laranjeiras). Na quarta capa do livro colocou a lição lapidar de Dante Milano: “a linguagem do poeta não pode ser trasladada a outro idioma; pode-se traduzir o que o poeta quis dizer, mas nunca o que ele disse”.

Outro assunto interessante que sempre gostei de pesquisar diz respeito às grandes diferenças de soluções encontradas pelos mais diversos tradutores quando examinamos algum poema bastante famoso que tenha merecido, por tal motivo, diversas traduções. É o que acontece

com “O Corvo”, de Edgar Allan Poe, que dentre as muitas traduções que o poema ganhou para o português, encontramos duas que, a meu ver, estão acima das demais, quais sejam aquelas empreendidas pelo mineiro Milton Amado e por Fernando Pessoa. Não haverá espaço neste artigo para examinarmos o longo poema “O Corvo”, mas poderemos considerar, a título de simples exemplo dessas diferenças tradutórias, algumas soluções encontradas para dois curtos e conhecidos versos de Arthur Rimbaud (1854-1891):

*Ô saisons, ô châteaux
Quelle âme est sans défauts?*

As diferentes versões são bem sugestivas. Em primeiro lugar, encontramos a tradução literal, que é a pior delas, por não obedecer nem a métrica (versos de seis sílabas), nem a rima:

*Ó estações, ó castelos
Que alma é sem defeitos?*

Em seguida, citemos em série alguns tradutores que alcançaram melhor fatura:

*Castelos, estações,
Que alma é sem senões?
(Augusto de Campos)*

*Ó temporadas, castelos,
Mas qual alma é sem farelos?
(Jorge de Sena)*

*Ó castelos, ó sações
Que alma é sem senões?
(Ivo Barroso)*

*Esta cerveja! essa rua!
A miséria que isto sua!
(Mário Cesariny)*

Vemos nessas quatro soluções variantes formidáveis. Em primeiro lugar, há que se dizer que o único que respeitou integralmente métrica e rima do original foi Augusto de Campos. Em seguida, vimos com espanto a tradução do poeta e pintor português Mário Cesariny passar longe do original (além de se utilizar de versos de sete sílabas). Contudo, esse aparente “disparate” em relação ao original tem sua razão de ser. Na época de Rimbaud havia uma conhecida marca de cerveja na França, certamente usada pelo poeta, chamada Saison. Daí Cesariny ter traduzido “saisons” por “cerveja” (ele já havia feito isso quando traduziu o título do famoso livro rimbaudiano *Une Saison en Enfer* por *Uma Cerveja no Inferno*). Depois, resolveu verter “châteaux” por “essa rua”, e “quelle âme est sans défauts” por “a miséria que isto sua”. Talvez não haja exemplo maior de uma radical “transcrição”.

De minha parte, ao traduzir a referida passagem, fiquei lutando com duas soluções. A primeira foi:

*Ó estações, ó castelos
Que alma é sem cutelos?*

Contudo, depois de muito meditar, uma vez que a palavra “cutelos” não me agradava muito, preferi uma segunda opção, que mantinha o hexassílabo e se aproximava mais da ideia principal do verso do poeta francês:

*Ó castelo, ó estação
Que alma é só perfeição?*

Volto, assim, a insistir nessa necessidade de se buscar a maior fidelidade possível tanto em relação à métrica e rima dos versos, quanto àquilo que de fato o poeta buscou expressar em cada passagem do poema (sem se esquecer, óbvio, da lúcida observação de Dante Milano citada anteriormente). Imagino que, para o leitor, mais do que simples palavras, o exemplo direto seja o que mais importa. Assim, encerro essas rápidas notas sobre a complexa questão transcrevendo a tradução por mim realizada de um conhecido e belo poema de Rimbaud, “Os poetas de sete anos”, escrito em 26 de maio de 1871. Na versão do poema, procurei colocar em prática tudo quanto tentei nessas rápidas notas explicitar, tendo em vista o que considero fundamental na difícil operação de transpor a alta energia poética de uma língua para outra, e que se resume na ideia de buscar ser o mais possível “fiel” (dentro do relativismo que o conceito de “fidelidade” possui no caso da poesia) ao original. Vamos, por fim, à minha experiência rimbaudiana:

LES POÈTES DES SEPT ANS

À M. Paul Demeny

*Et la Mère, fermant le livre du devoir,
S'en allait satisfaite et très fière, sans voir,
Dans les yeux bleus et sous le front plein d'éminences,
L'âme de son enfant livrée aux répugnances.*

*Tout le jour il suait d'obéissance; très
Intelligent; pourtant des tics noirs, quelques traits*

*Semblaient prouver en lui d'âpres hypocrisies.
Dans l'ombre des couloirs aux tentures moisies,
En passant il tirait la langue, les deux poings
À l'aine, et dans ses yeux fermés voyait des points.
Une porte s'ouvrait sur le soir: à la lampe
On le voyant, là-haut, qui râlait sur la rampe,
Sous un golfe de jour pendant du toit. L'été
Surtout, vaincu, stupide, il était entêté
À se renfermer dans la fraîcheur des latrines:
Il pensait là, tranquille et livrant ses narines.*

*Quand, lavé des odeurs du jour, le jardinet
Derrière la maison, en hiver, s'illunait,
Gisant au pied d'un mur, enterré dans la marne
Et pour des visions écrasant son oeil darne,
Il écoutait grouiller les galeux espaliers.
Pitié! Ces enfants seuls étaient ses familiers
Qui, chétifs, fronts nus, oeil déteignant sur la joue,
Cachant de maigres doigts jaunes et noirs de boue
Sous des habits puant la foire et tout vieillots,
Conversaient avec la douceur des idiots!
Et si, l'ayant surpris à des pities immondes,
Sa mère s'effrayait; les tendresses, profondes,
De l'enfant se jetaient sur cet étonnement.
C'était bon. Elle avait le bleu regard, – qui ment!*

*À sept ans, il faisait des romans, sur la vie
Du grand désert, où luit la Liberté ravie,
Forêts, soleils, rives, savanes! – Il s'aidait
De journaux illustrés où, rouge, il regardait
Des Espagnoles rire et des Italiennes.
Quand venait, l'oeil brun, folle, en robes d'indiennes,
– Huit ans, – la fille des ouvriers d'à côté,
La petite brutale, et qu'elle avait sauté,
Dans un coin, sur son dos, en secouant ses tresses,
Et qu'il était sous elle, il lui mordait les fesses,
Car elle ne portait jamais de pantalons;
– Et, par elle meurtri des poings et des talons,
Remportait les saveurs de sa peau dans sa chambre.*

*Il craignait les blafards dimanches de décembre,
Où, pommadé, sur un guéridon d'acajou,
Il lisait une Bible à la tranche vert-chou;
Des rêves l'oppressaient chaque nuit dans l'alcôve.
Il n'aimait pas Dieu; mais les hommes, qu'au soir fauve,
Noirs, en blouse, il voyait rentrer dans le faubourg
Où les crieurs, en trois roulements de tambour,
Font autour des édits rire et gronder les foules.
– Il rêvait la prairie amoureuse, où des houles
Lumineuses, parfums sains, pubescences d'or,
Font leur remuement calme et prennent leur essor!*

*Et comme il savourait surtout les sombres choses,
Quand, dans la chambre nue aux persiennes closes,
Haute et bleue, âcrement prise d'humidité,*

*Il lisait son roman sans cesse médité,
Plein de lourds ciels ocreux et de forêts noyées,
De fleurs de chair aux bois sidéraux déployées,
Vertige, écroulements, déroutes et pitié!
– Tandis que se faisait la rumeur du quartier,
En bas, – seul, et couché sur des pièces de toile
Écrue, et pressentant violemment la voile!*

OS POETAS DE SETE ANOS

Ao Sr. Paul Demeny

Então a Mãe, após fechar o livro do dever,
Seguia satisfeita e orgulhosa, sem ver,
No olhar azul, sob a face em protuberâncias,
A alma do filho entregue a repugnâncias.

Todo o dia ele suou de obediência; quão
Inteligente; no entanto, uns tiques sombrios, tão
A demonstrar as mais acres hipocrisias.
No escuro corredor, junto às tapeçarias
Mofadas, estirava a língua, punhos enfiados
Nos bolsos e a ver brilhos nos olhos cerrados.
A porta se abria em noite: na iluminação
Da lâmpada o viam ranzinzar no corrimão
Da escada, golfo de luz a pender do teto.
E no verão, vencido, ia teimoso e reto
Trancar-se, estúpido, no frescor das latrinas:
Lá se punha a pensar, libertando as narinas.

Quando o jardim de trás da casa se lavava
Dos odores do dia e, no inverno, se lunava,
Jacente ao pé do muro, enterrado em desvãos,
Esfregava os olhos para luzir visões,
E escutava o fervilhar das plantas doentias.
Pobre! Eram sua família crianças solitárias
Que, débeis, olhar vazio na face, fronteiras nuas,
Escondendo os dedos sujos de terra crua
Na roupa a recender merda, toda velhota,
E se a mãe o surpreendia em atitudes imundas,
Horrorizava-se; o menino profundas
Carícias lhe fazia para acalmar-lhe a mente.
Era bom. Ela tinha o olhar azul, – que mente!

Aos sete anos escrevia histórias no deserto
Sobre a vida, onde ardia a Liberdade por certo,
Florestas, sóis, rios, savanas! – Se socorria
Das revistas onde, todo vermelho, via
As Espanholas a rir e as Italianas.
Quando surgia, olhos sombrios, louca, em saias indianas,
– Com oito anos, – a filha do operário ao lado,
A rude menina, que após lhe haver pulado,
De algum canto, às costas, a sacudir árdegas

Tranças, ele por baixo lhe mordida as nádegas,
Uma vez que ela nunca andava de calcinha;
– Coberto em socos e pontapés, ele vinha
A trazer para o quarto da pele nua o sabor.

Temia os domingos baços, frio dezembro em bolor,
Junto à mesa de mogno, cheio de pomada,
Quando lia a Bíblia em verde encadernada;
Sonhos ruins lhe oprimiam na alcova noturna.
Não amava a Deus; homens, que em tarde soturna,
Via, sujos, a entrarem nas casas suburbanas,
E o pregoeiro, no ruflar de caixas insanas,
A espalhar os editais entre risos e pragas.
– Sonhava os prados amorosos, onde as vagas
Luminosas erguem o voo, perfumadas,
A seguirem calmas pubescências douradas!

E por saborear, sobretudo, sombrias
Coisas, no quarto baixava as persianas frias
E lia seu romance sem cessar meditado,
No alto ambiente azul que recendia a mofado,
Cheio de ocres céus e de florestas afogadas,
Flor de carne em siderais bosques desdobrada,
Vertigem, ruínas, derrotas e piedade!
– Enquanto crescia a agitação da cidade
Embaixo, – se deitava nas peças de tela
Crua, pressentindo violentamente a vela!



AFONSO HENRIQUES NETO

mineiro de Belo Horizonte, é poeta e tradutor de Catulo, Rimbaud, Huidobro e García Lorca, entre outros.

A PULSÃO TRADUTÓRIA

MÁRIO ALVES COUTINHO

I

Muito cedo comecei a ler. Desde o início, ainda menino, vivia perguntando a minha irmã o que significavam determinadas palavras, que eu geralmente encontrava num texto que tentara ler; o problema é que não eram uma ou duas, mas muitas; volta e meia eu a importunava com a minha curiosidade. Querer entender algo, querer saber que outra palavra explicava aquela que eu havia lido, já era uma pulsão tradutória. Eu vivia e antecipava, sem saber, uma intuição/formulação precisa de Octavio Paz: *quando um menino pergunta a sua mãe o significado desta ou daquela palavra, o que realmente pede é que ela traduza para sua linguagem o vocábulo desconhecido* (1986).

Tentativa de compreender o mundo, procura de ilustração sexual, sede de vivenciar aventuras por procuração através das narrações, aos poucos a leitura (depois, a literatura) transformaram-se, para mim, numa verdadeira religião (abandonei meu protestantismo presbiteriano aos 12 anos. Como herança, carrego um razoável conhecimento da Bíblia, talvez meu primeiro contato com a grande poesia). Aos poucos, comecei a encarar autores como Dostoievski, Dickens, Tolstoi, Stendhal, Guimarães Rosa e alguns outros, muito novo. Não os entendia, é claro, mas não desistia. Ao contrário, estava sempre à procura de um outro texto, um outro livro, que explicasse o primeiro. O comentário crítico que tenta expor com outras palavras os dizeres (ou as realidades) de uma determinada obra não deixava também de ser tradução. Mais uma vez, nas minhas procuras

D. H. Lawrence

e tentativas já adolescentes, estava eu envolvido com traduções.

Os "tradutores", que comecei a ler nos jornais, na sua maioria, eram críticos de cinema (entretantes, eu já estava fascinado com as imagens, como o fizera com as palavras, antes. Antes ou depois? Não sei o que veio primeiro...), que procuravam transportar para outras palavras suas palavras, o que haviam visto em termos de imagens em movimento (e palavras também: o cinema já era falado havia muito tempo). Logo em seguida, comecei a comprar e ler críticos de literatura, também; minha necessidade de compreensão e entendimento (de tradução?) eram cada vez maiores (o primeiro capítulo de *After Babel*, de George Steiner, tem um título que diz tudo de uma forma direta: compreensão como tradução).

Foi aí que um problema grave se apresentou para mim. Eu não encontrava, em português, muitas obras de autores que eu havia aprendido a amar através das traduções porventura existentes (pouquíssimas). O repertório das obras disponíveis de um autor quase nunca incluía, em português, suas obras completas; geralmente, o que existia eram um ou dois livros, repetidamente impressos através dos tempos, por diferentes editoras. Como eu havia aprendido (estava aprendendo) inglês e francês no Colégio Estadual Central, eu dispunha de conhecimentos rudimentares destas línguas. Tratava-se então de pegar as obras no original, ter um bom dicionário ao lado (algumas vezes nem isso, simplesmente aquele disponível) e mãos à obra. Em alguns momentos, lembrei que seria mais lógico ler estas obras-primas resumidas e simplificadas, disponíveis em diferentes graus de dificuldade, que já existiam nesta época. Mas não: já então o que me fascinava não eram os resumos e textos reescritos por outras pessoas, mas o estilo original, do autor amado, difícil, extremamente pedregoso, talvez impossível de ler, mas dele, sua própria voz, enfim.

Quando aprendemos a ler obras literárias no original, desejamos que todos tenham a mesma possibilidade. Infelizmente, as coisas não são exatamente assim: a maior parte das pessoas lê somente na sua própria língua (algumas, nem isso). O passo seguinte (no meu caso) foi lógico: tentar passar, para estas pessoas, as belezas que haviam sido passadas para mim.

Só traduzi o que amo e me identifico com. Mas, finalmente, acho que a razão definitiva é outra: o mundo que vivemos é o mundo da separação, da luta, dos massacres, dos autos da fé, dos holocaustos, da guerra. A poesia (e a arte, em geral) é o contrário disso tudo: reunião, festa, celebração, reunião dos antípodas e dos contrários, dialeticamente reunidos. Vida contra a morte.

Exatamente como escreveu E. M. Forster (autor de *Uma passagem para a Índia*): “o apreciador de um empreendimento e realização estéticas transforma-se, num registro menor, num artista; ele não pode descansar sem comunicar o que foi comunicado a ele. Este impulso de passar as coisas adiante tem várias formas (...) mas é essencialmente um brilho derivado do fogo central” (em *Two cheers for democracy*).

Passsei a fazer traduções orais de alguns trechos das obras que amava, para que os amigos tivessem contato com o que de outra maneira não conheceriam. O passo seguinte foi traduzir no papel; em seguida, procurar a publicação daquelas peças já vertidas, em jornais e revistas. Primeiramente, traduzi entrevistas de cineastas, críticas e ensaios sobre filmes de que gostava, de algum ensaísta de qualidade (aí eu já era crítico de cinema e escrevia num jornal de Belo Horizonte, o Estado de Minas). Traduzi e publiquei então, por exemplo, alguns textos (e trechos) de André Bazin, o grande teórico cinematográfico francês, Jean Douchet, e muitos outros.

Eu havia aprendido as línguas que já estava traduzindo (inglês, francês, espanhol)

simplesmente lendo, com um dicionário do lado (usando, é claro, os conhecimentos iniciais ministrados no Colégio Estadual Central). Nunca estudei na Cultura Inglesa, ICBEU, Alliance Française ou qualquer outro curso de línguas. Traduzia não por encomenda (como faz a maior parte dos tradutores profissionais), mas por necessidade (das páginas dos jornais nas quais escrevia em equipe; esta equipe, eu incluído, tínhamos quase total independência para compor estas páginas; o limite desta independência era a censura da ditadura militar...).

Com o tempo, fiquei mais ousado: comecei a traduzir poesia e a procurar outros espaços para a sua publicação. Acabei publicando minhas traduções, com ensaios acoplados, no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, no Caderno de Sábado, do Jornal da Tarde, de São Paulo, no Pensar, do Estado de Minas, e no Folhetim, da Folha de São Paulo, em diferentes ocasiões. A partir daí, passei a acalentar a ideia de publicar um livro com ensaios sobre autores e temas variados. O encontro com um editor mais ousado do que eu ainda fez o resto: ele estaria interessado, primariamente, em minhas traduções de William Blake. Por que não Blake e D. H. Lawrence?, respondi. Sim, ele publicaria um livro com minhas traduções de William Blake e D. H. Lawrence, mais os ensaios introdutórios e um posfácio explicativo. Nascia ali *Tudo que Vive é Sagrado* (Crisálida, segunda edição, 2010), poesias escolhidas (por mim) de William Blake e D. H. Lawrence, mas com um livro de William Blake integralmente traduzido: *O Casamento do Céu e do Inferno*. Seguiram-se mais um livro de poesias de William Blake (*Canções da Inocência e da Experiência*, Crisálida, 2005), este sim insistentemente encomendado pelo editor; no princípio eu não queria fazer esta tradução, envolvido que estava com outra aventura: um doutorado em literatura comparada, na Faculdade de Letras da UFMG, e um outro, de ensaios literários de D. H. Lawrence (*O Livro Luminoso da Vida*, Crisálida, 2010), traduzido e publicado enquanto estava terminando o doutorado e o pós-doutorado, desta vez traduzindo e escrevendo sobre André Bazin. Em breve esta tradução será lançada.

Por que exatamente uma antologia dos dois poetas ingleses, juntos? Porque a insistência,

posterior, em traduzir outros livros e outros textos deles? Não seriam muito diferentes? Tentei responder a esta pergunta no posfácio do livro *Tudo que Vive é Sagrado*. Confesso, sem pudor, algumas identificações entre este tradutor e os dois autores: os três originários de famílias protestantes (embora nenhum de nós continuássemos protestantes por muito tempo depois da infância), um bom conhecimento da Bíblia (no caso deles, bastante aprofundado, mais um uso estilístico e mitológico extraordinariamente inteligente desta melhor das literaturas) e até o fato, imprevisto, de nenhum dos três ter tido filhos. Não é necessário dizer que, infelizmente, não tenho um milésimo do gênio destes poetas. Só possuo uma pequena vantagem se comparado a um deles: como escreveu o romancista Anthony Burgess em *Flame into being*, “Lawrence era essencialmente um homem que escrevia, e a única forma que ele não praticou foi o roteiro cinematográfico”. Pois bem: este tradutor de Lawrence (que foi tradutor, também...) escreveu alguns roteiros cinematográficos, todos eles já filmados. E um roteiro cinematográfico não é uma tradução de situações dramáticas, imagens e diálogos, em palavras?

Além destas identificações, e mais o fato de ambos terem sido artistas plásticos, algo mais unia estes dois autores: a categoria do Sagrado. Nos seres humanos (a mesma coisa quanto aos animais e plantas) eles não viam somente homens, mulheres, animais e plantas, mas deuses, qualidades divinas (e satânicas, também). Em cada ser vivo, para eles, está presente algo único, diferente, digno de ser preservado e cantado, ou, como disse Georges Bataille, em *Théorie de la Religion*, “um valor incomparável”. Eles viam em cada um de nós, pobres mortais, um vislumbre de algo muito maior. Como disse Lawrence, “os deuses são todas as coisas e nós também/ os deuses são somente nós mesmos no nossos momentos de pura manifestação”. Cantores do sagrado, mas de nenhuma religião, eles, como disse o ensaísta Robin Wood, “tinham um compromisso com a liberação, (...) com a completude espontânea e criativa do ser, com o corpo e a sexualidade como inseparáveis de qualquer existência intelectual ou espiritual”. Sobretudo, os dois haviam celebrado a vida com os mais belos poemas e canções sobre a sexualidade, o corpo, o gozo, o prazer. Resumindo: fizeram

arte afirmativa, de altíssima qualidade, exatamente como escreveu Nietzsche: “não existe algo como arte pessimista: a arte afirma”. E Eric Bentley: “...o desespero não canta. Se um homem desesperado começa a cantar, já está transcendendo o seu desespero. Sua canção é a sua transcendência”. Esta celebração da vida não os impede, também, de ver os estragos do que chamo, lembrando Freud, pulsão de morte. Ao contrário, faz com que eles ataquem com ironia, e sem piedade, aqueles que contribuem para a dominância da destruição no mundo em que vivemos: este movimento em direção à ironia é claramente parte da afirmação.

II

No meu doutorado em literatura comparada, tentei mostrar (acho que consegui, embora existam controvérsias...) que o cineasta Jean-Luc Godard havia feito literatura no interior de seus filmes e da sua obra propriamente cinematográficas. Num dos capítulos da minha tese, e do livro que publiquei posteriormente (*Escrever com a Câmera: A Literatura Cinematográfica de Jean-Luc Godard*, Crisálida, 2010), abordo a adaptação como uma tradução intersemiótica: ao adaptar para o cinema, segundo este raciocínio, um romance de Alberto Moravia, Godard havia feito um tradução de um código semiótico para outro. Uma vez mais eu me envolvia teoricamente com a tradução. Não por acaso meu pós-doutorado envolveu a tradução de um dos maiores teóricos do cinema, André Bazin.

Embora tenha usado em *Escrever com a Câmera* várias traduções (disponíveis em português) de poesias de Rimbaud, para compará-las ao cinema de Godard, tive a necessidade traduzir um parágrafo de uma de suas cartas, que havia lido em francês (naquele momento, eu não dispunha da tradução desta carta). Desta maneira, posso dizer que traduzi Rimbaud, também (ainda que somente um parágrafo...). Depois, a necessidade (eu estava escrevendo um ensaio sobre os 75 anos da morte do escritor, publicado pelo *Jornal da Tarde*, de São

Paulo) me fez traduzir um outro grande poeta: Rainer Maria Rilke, embora eu não leia alemão (estudei somente um semestre no Goethe Institut). Na verdade, verti somente um verso deste maravilhoso poeta, mais uma vez por não conhecer outra tradução em português. Peguei um dicionário de alemão/português, pesquisei as traduções existentes em francês e inglês deste verso e ousei fazer minha tradução para o português.

Por que uma pessoa (eu mesmo...) tão pouco qualificada, aparentemente (graduação em psicologia, crítico de cinema, jornalista, roteirista de cinema, sem nenhuma especialização nas línguas que lia e não sendo, infelizmente, um poeta...) se arriscou a fazer o que muitos teóricos chamam de “tradução impossível”, ou “traduzir o intraduzível”? (Paulo Rónai: “o poeta exprime o inexprimível... Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível”, em *Escola de Tradutores*).

Primeiramente, só traduzi o que amo e me identifico com. Em segundo lugar, foi minha maneira de ler, interpretar, criticar e introjetar, acredito que de uma maneira mais inteligente e participativa. Mas, finalmente, acho que a razão definitiva é outra: o mundo que vivemos é o mundo da separação, da luta, dos massacres, dos autos da fé, dos holocaustos, da guerra. A poesia (e a arte, em geral) é o contrário disso tudo: reunião, festa, celebração, reunião dos antípodas e dos contrários, dialeticamente reunidos. Vida contra a morte. A poesia (e a sua tradução, e o colocá-la à disposição de outros leitores que não aqueles para os quais ela foi originalmente destinada) é a negação da morte. E a afirmação e celebração da vida.



MÁRIO ALVES COUTINHO

é mineiro, doutor em Literatura Comparada da UFMG, crítico, professor e tradutor de André Bazin, William Blake e D.H. Lawrence.

Itinerários

de uma poética em formação

ÁLVARO FALEIROS

Em 1990, aos 18 anos, passei um ano na França, momento em que descobri a poesia francesa. Ao voltar ao Brasil, senti a necessidade de me aproximar mais dos textos que havia lido e comecei a traduzi-los. Meu intuito era garantir que eu tinha compreendido o texto. A descoberta foi de que a questão era mais complexa, uma vez que a tradução semântica só me dava acesso a uma parte da informação contida no texto. Dei-me então conta de que a informação estética era fundamental no jogo da reescrita e era o que se verificava na grande maioria das traduções de poesia no Brasil, que comecei a estudar regularmente.

Como à época eu era aluno da Unicamp, fui, em 1992, estudar com o professor Paulo Ottoni, responsável pelo curso de tradução francês-português. O meu trabalho de conclusão das disciplinas foi a tradução de metade dos poemas de *O Bestiário* de Apollinaire, um de meus poemas preferidos. Fiz uma tradução rimada e metrificada, seguindo os padrões que encontrava nos livros que lia e estudava por minha conta. E, nos meses seguintes, concluí a tradução dos 30 poemets que compõem o livro. Em 1994, tive a oportunidade de ver essa tradução ser aceita pela Iluminuras. Mas Samuel León colocou como condição que eu escrevesse um ensaio introdutório. Foi meu primeiro ensaio, com todas as hesitações de quem engatinha. Nessa breve introdução, não cheguei a tratar de tradução, pois meu parco conhecimento teórico não me permitia refletir com propriedade sobre os impasses do ato de traduzir.

Minha experiência como tradutor talvez tivesse terminado aí, não tivesse eu a sorte de frequentar a casa da Hilda Hilst, que me pediu para ler aquelas traduções. Como ela gostou, me pediu, em seguida, que traduzisse seu livro *Da morte. Odes Mínimas* para o francês. Iniciei esse trabalho em Campinas e o concluí em Montreal, onde fui fazer meu mestrado em ensino do francês. Graças ao professor Flávio Aguiar, conheci em Montreal o poeta haitiano Edgard Gousse, que editava a revista *Ruptures*. Tratava-se de edições quadrilíngues de poesia das três Américas. Traduzi como voluntário dezenas de poemas e conheci o editor Paul Bélanger da editora Le Noroît. Falando com ele das traduções de Hilda Hilst, ele se interessou, fazendo com que o livro fosse publicado numa coedição com a editora Nankin, graças ao generoso e apaixonado trabalho de Fábio

Weintraub. Como contrapartida, fizemos também uma antologia bilíngue de poetas do Québec. Esses livros foram sendo publicados na virada do século. Escritos em versos livres, esses poemas todos colocaram-me diante de outras dificuldades, como sintaxe, léxico, encadeamento de imagens; aspectos que nem sempre se encontram dentre os maiores desafios que se coloca um tradutor de poemas metrificados. Na ocasião segui ignorando os estudos da tradução, tanto é que nenhum desses livros conta com ensaios sobre a tradução.

De volta ao Brasil, tomado pelo interesse de compreender melhor o que está em jogo na tradução, procurei o professor Mário Laranjeira, que me aceitou como seu orientando de doutorado na USP, onde hoje sou professor. O resultado do doutorado foi dividido em dois livros. O primeiro – *Caligramas* (Ed. Ateliê/EdUnB, 2008) – reúne os poemas gráficos de Apollinaire e conta com um extenso ensaio no qual explico as escolhas tradutórias que fiz. O segundo – *Traduzir o Poema* (Ed. Ateliê, 2012) – reúne minhas reflexões teóricas desenvolvidas ao longo de dez anos. Nesses estudos, em grande medida inspirados na poética da tradução desenvolvida por Mário Laranjeira, procuro descrever as operações textuais do poema original para criar homologais semiótico-textuais. Nos poemas rimados e metrificados, isso implicou sempre na busca de estrutura isomórficas, como se costuma fazer na tradução poética no Brasil.

Ao longo dos anos, contudo, fui me dando conta de que o “ritmo” do poema não se devia apenas à distribuição acentual do verso, mas que, justamente, a sintaxe, o léxico e o encadeamento das ideias eram tão determinantes quanto a rima e a métrica. Desde então, tenho procurado inverter a famosa máxima de Haroldo de Campos, para quem a tradução deve ser isomórfica (ou paramórfica) e o sentido deve ser uma “baliza demarcatória”. No jogo de perdas e ganhos da tradução, estou tentando tratar os aspectos formais como “baliza demarcatória” e fazer da sintaxe e do encadeamento de imagens o meu *topos*, e desse modo, produzir uma *paratopia*. Um exemplo de minha experiência está publicada na revista on-line *Tradução em Revista*, no artigo “Brise marine: versões brasileiras”. Nele, traduzo esse famoso poema de Mallarmé da seguinte maneira:

BRISE MARINE

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
 Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
 D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!
 Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
 Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
 O nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe
 Sur le vide papier que la blancheur défend
 Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
 Je partirai ! Steamer balançant ta mâture,
 Lève l'ancre pour une exotique nature!
 Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
 Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!
 Et, peut-être, les mâts, invitant les orages
 Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
 Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...
 Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!

BRISA MARINHA

A carne é triste, ai! e eu li todos os livros
 Fugir! fugir além! Sinto os pássaros ébrios
 Entre os céus e as espumas desconhecidas!
 Nada, nem velhos jardins nos olhos refletidos,
 Retém meu coração que no mar submerge.
 Ó noites! nem a lâmpada de luz deserta
 Sobre o papel vazio cuja brancura inibe
 E nem a jovem mulher aleitando o filho.
 Partirei! Balançando teu mastro veleiro
 Larga a amarra rumo a exótica natureza!
 Um Tédio, varrido por cruéis esperanças,
 Crê ainda no adeus supremo dos lenços!
 Talvez os mastros, convidando as tempestades,
 Sejam dos que um vento pende sobre os naufrágios
 Perdidos, sem mastros, sem mastros, e sem ilhas...
 Mas ouve, ó coração, marujos em cantoria!

Como se pode notar, procuro manter alguma regularidade formal, mas sem que isso implique alterações drásticas na rede semântica do poema. Há, assim, alguma regularidade métrica, sem que ela, contudo, seja uma restrição inviolável. A rima completa, por sua vez, passa a ser substituída por rimas toantes e por aliterações. Essa liberdade permite uma valorização das repetições lexicais, assim como das redes semânticas.

Neste momento, tenho levado essa experiência a patamares ainda mais sofisticados, graças à parceria com o exímio tradutor e pensador da poesia Roberto Zular. Estamos trabalhando juntos sobre a obra poética

de Paul Valéry. Um dos primeiros resultados desse exaustivo e prazeroso trabalho a quatro mãos acaba de sair na *Revista Tempo Brasileiros 197*. Nele, comentamos as traduções existentes de *Les pas* e, no final, retraduzimos o poema assim:

LES PAS

Tes pas, enfants de mon silence,
 Saintement, lentement placés,
 Vers le lit de ma vigilance
 Procèdent muets et glacés.

Personne pure, ombre divine,
 Qu'ils sont doux, tes pas retenus !
 Dieux !... tous les dons que je devine
 Viennent à moi sur ces pieds nus !

Si, de tes lèvres avancées,
 Tu prépares pour l'apaiser,
 A l'habitant de mes pensées
 La nourriture d'un baiser,

Ne hâte pas cet acte tendre,
 Douceur d'être et de n'être pas,
 Car j'ai vécu de vous attendre,
 Et mon cœur n'était que vos pas

OS PASSOS

Teus passos, que o silêncio cria,
 Santa e lentamente pousados
 Ao leito da minha vigília
 Procedem mudos e gelados.

Ente puro, vulto divino,
 São doces teus passos contidos!
 Deus! todos os dons que adivinho
 Vem a mim sobre pés despidos!

Se com teu lábio em movimento
 Vens acalmar este desejo
 De quem me habita o pensamento
 Com o alimento de um beijo,

Este ato terno não apressa,
 O doce ser e não ser passo,
 Pois que vivi de vossa espera
 E pus meu peito em vossos passos.

É claro que nesse projeto de tradução persiste o desejo de forma, pois também nele o poema reside. A diferença aqui, contudo, é o fato de haver um limite para os ajustes à uma forma fixa. E esse limite é, caso se queira produzir uma tradução que traga ao leitor o “ritmo” compreendido como “encadeamento”, o modo como as imagens e ideias se encaminham.



ÁLVARO FALEIROS

chileno de Viña del Mar, é Doutor em Letras, professor de Literatura Francesa da USP e tradutor de Valéry, Apollinaire e Mallarmé, entre outros .

O CRIME, O CASTIGO

E A GLÓRIA DA LITERATURA RUSSA, SEGUNDO PAULO BEZERRA

ENTREVISTA A JOÃO POMBO BARILE

Paulo Bezerra é um dos nomes mais respeitados do país quando o assunto é Dostoievski. Formado em língua e literatura russa, com especialidade em tradução, pela Universidade Estatal Lomonossvov, de Moscou, este paraibano é tradutor de mais de 50 obras. Na lista, romances como *Crime e Castigo*, *O Idiota*, *Os Demônios*, e *Os irmãos Karamazov*. Ou ainda livros da literatura russa da era pós-Stalin, como *Os Filhos da Rua Arbat*, do ucraniano Anatoli Ribakov. Em 2012, Paulo recebeu do governo da Rússia a Medalha Puchkin, por sua contribuição na divulgação da cultura russa no exterior. Na entrevista a seguir, ele fala, entre outros assuntos, de como começou seu interesse pelos escritores russos e de seu trabalho de tradutor.

Quando começou seu interesse por Dostoievski?

Crime e Castigo foi o primeiro romance que li em minha vida. Eu tinha 20 anos. Não entendi nada, mas fiquei fascinado por aquela história de um estudante pobre, excluído da universidade por falta de condições de custear seus estudos e às voltas com uma velha agiota que explorava estudantes pobres. Minha empatia com Raskolnikov, personagem central, foi imediata. Talvez porque eu enxergasse na velha agiota certa semelhança com uma dona de pensão de quem fui freguês em São Paulo, e também com um colega, chamado Geraldo (ainda me lembro de seus dentes de ouro!), operário, como eu, da fábrica Brasilona em Guarulhos, que emprestava dinheiro aos colegas a juros de 20% ao mês (o Brasil perdeu um bom presidente de Banco Central!).

Foi *Crime e Castigo* então que motivou o senhor a traduzir os romances de Dostoievski...

Exato. Ofereci o projeto a três grandes editoras, que topariam editar os romances desde que eu lhes vendesse de forma definitiva os direitos da tradução, isto é, recebesse uma única vez, por página traduzida, enquanto elas editariam e reeditariam as obras “ad infinitum” sem que eu pudesse reivindicar mais nada. É claro que não topei. Só aceitaria traduzir autor de domínio público por contrato que me reconhecesse como o real detentor dos direitos de autor sobre a obra. A primeira oportunidade surgiu no início dos anos 90 com Roberto Perosa, dono da editora

Paulicéia, que aceitava o meu projeto, mas, infelizmente, sua editora encerrou as atividades. Foi depois que traduzi para a Editora 34 a novela de Ossip Mandestam, *O Rumor do Tempo*, e Beatriz Bracher, então sócia da editora, topou o projeto, que hoje é o maior sucesso editorial da editora 34.

As traduções da literatura russa entre nós sempre costumavam ser feitas a partir de outras línguas, especialmente do francês. O que o senhor acha das traduções anteriores de *Os Irmãos Karamazov* e de outras obras de Dostoievski? Destacaria alguma tradução que, embora não tenha sido feita direto do russo, tenha conseguido manter o estilo do autor?

Quanto à questão do estilo dostoievskiano, nenhuma tradução indireta consegue mantê-lo. No entanto, em vez de apedrejar essas traduções, o que devemos é enaltecê-las pela grande contribuição que deram para a divulgação da literatura russa entre nós. Foram as traduções possíveis para uma época em que não havia profissionais em condições de traduzi-las do original. Hoje a tradução indireta não mais se justifica. Eu mesmo li *Crime e Castigo* pela primeira vez na tradução de Rosário Fusco. Se a tradução anterior é indireta, muda tudo, a começar pela linguagem, cujas propriedades literárias acabam tão alteradas que quase não se reconhece o estilo do original. Na tradução direta o tradutor é um mediador entre seu público leitor e o autor. Na tradução indireta a mediação se dá entre dois tradutores, e o que frequentemente se tem é algo como uma versão do original. Dostoievski em francês ou inglês parece um bom romancista francês ou inglês; praticamente desaparecem as crises das personagens representadas na linguagem. Em vez da linguagem empolada, sinuosa, e do ritmo descontínuo que caracterizam as falas das personagens dostoievskianas em crise, vemos uma linearidade de fio a pavio, justamente o oposto do original. Desaparece o Dostoievski peculiar, eminentemente russo. Sempre consulto traduções anteriores, mas elas nunca me socorrem quando Dostoievski resolve dar nó na língua. A única exceção foi uma tradução antiga de *Os irmãos Karamazov*, feita pelo mestre Boris Schnaiderman como primeira experiência em sua atividade de tradutor. Ele condena a tradução, mas encontrei nela passagens que prenunciam o grande tradutor que mestre Boris seria. E ela

me foi de grande utilidade em minha tradução de *Os irmãos Karamazov*. Nesta, cotejei algumas passagens extremamente complexas do texto com a tradução de Rachel de Queiroz, feita do francês, e a de Natália Nunes e Oscar Mendes, feita do inglês, em busca de alguma contribuição, mas não encontrei nenhuma. Quem me valeu com boas sugestões foi o texto do Boris, que ele mesmo condena.

Quais são as principais dificuldades em traduzir de uma língua tão diferente como a russa?

A maior dificuldade de uma tradução de ficção do russo para o português está na sintaxe da obra, entendida aí a sintaxe das falas das personagens. Em se tratando de Dostoievski, a sintaxe e o ritmo das falas das personagens apresentam a dificuldade maior. Dostoievski é, na literatura, o maior artífice da crise do homem e do tipo de sociedade que ele povoa. Quando uma personagem entra em crise, esta se traduz imediatamente na sintaxe e no ritmo de sua fala. Sintaxe e ritmo traduzem o modo de funcionamento de nosso sistema nervoso. Se este se desarranja, desarticula-se a linguagem e transtorna-se o ritmo, exigindo do tradutor uma sensibilidade especial para recriar o caos que se estabelece na mente da personagem e em sua fala. Outro desafio incomensurável são as falas dos tipos populares. Como Dostoievski quase não estiliza a linguagem de suas personagens, estas falam de acordo com seu nível de escolaridade e traduzem o caos em que estão mergulhadas, exigindo do tradutor um ótimo trânsito entre linguagem popular e linguagem erudita.

E traduzir o catatau que é *Os Irmãos Karamazov*? Teve alguma dificuldade específica?

O principal desafio foi traduzir as falas das personagens, especialmente de Smierdyakov e da mulher do capitão Snieguiriov. Ele, filho bastardo, tem apenas nível médio de escolaridade, mas procura discutir em pé de igualdade com Ivan e Aliocha, homens profundamente eruditos. Como faltam a Smierdyakov conhecimento e também linguagem à altura do nível dos diálogos, ele procura com sofreguidão acompanhar os irmãos e acaba produzindo um discurso empolado, de difícil compreensão. A mulher do capitão Snieguiriov é meio demente, a sintaxe e o ritmo de sua linguagem traduzem essa semidemência, amiúde chega a uma quase completa ininteligibilidade e, por consequência, a uma quase intraduzibilidade. Há outros desafios imensos na tradução de *Os irmãos Karamazov*, mas demandaria muito espaço para comentá-los.

Traduzir romances longos, como *O Idiota* ou *Os Irmãos Karamazov* é mais difícil que traduzir contos ou uma pequena novela?

Quanto maior a obra, maior a concentração que exige do tradutor. Contudo, se o tradutor faz uma leitura prévia e percuciente da obra, procurando concatenar suas diversas partes e entendê-las em seu conjunto, já inicia a tradução com a memória concentrada no todo e assim alivia a intensidade de seu trabalho e atenua a tensão que o acompanhará ao longo de todo o processo tradutório. Quando concluo a tradução da primeira página de um livro volumoso, sinto-me entrando na obra e tateando seu ritmo. Ao concluir a página nº 100 sinto que já dominei o ritmo do trabalho e posso estimar um prazo para sua conclusão. A página 100 exerce sobre mim um agradável efeito psicológico: o de sentir a fera sendo domada.

O sucesso de vendas das suas traduções, saídas pela Editora 34, causou surpresa em alguns críticos. Muitos não acreditavam que o público atual, viciado em textos curtos da internet e redes sociais, pudessem ainda se interessar por Dostoievski, autor de romances longos. Para o senhor, esse sucesso de vendas também foi uma surpresa?

Sempre me pauto pela importância da obra; o tamanho é questão secundária. O que determina a permanência de uma obra na história da cultura é o que ela traz de contribuição para a cultura e não seu volume. Em sua grande maioria (ou quase totalidade), os volumosos best-sellers que hoje se publicam não resistirão ao transcurso de uma geração: carecem daquela humanidade que faz uma obra transcender seu espaço e seu tempo. Já novelas como *A morte de Ivan Ilitch* (70 páginas em português) de Tolstoi, ou *A dama do cachorrinho* (20 páginas em português) de Tchekhov, continuam a ser lidas mais de um século depois de publicadas, pois contêm as verdadeiras questões que alimentam a alma humana.

O senhor tem um método de trabalho? O que considera a tradução ideal?

A questão primeira, essencial no trabalho de tradução é o comprometimento ético com a palavra do outro, que é inviolável. Isto obriga o tradutor a ir ao limite dos esforços na garimpagem dos sentidos das palavras e da maneira mais apropriada de lhes dar vida na língua de chegada. Trocando em miúdos, o tradutor deve recriar na língua de chegada a riqueza semântica e cultural da obra, dando-lhe a forma mais condizente com a do original, respeitando o seu ritmo, a dinâmica de sua sintaxe, as características das falas das personagens, o estilo do narrador. Uma tradução bem feita é aquela em cuja leitura o leitor não sente que está lendo tradução. O que nós, tradutores, devemos ter em conta, é que não existe tradução perfeita ou definitiva. Eu mesmo já fiz modificações em reedições de *Crime e Castigo*, de *O Idiota* e de *Os Demônios*, não por achar a tradução ruim, mas por descobrir que pode ser melhorada.

Quanto tempo levou para traduzir *Os irmãos Karamazov*?

Levei três anos traduzindo *Os irmãos Karamazov*. A demora se deveu ao extremo cuidado em traduzir cada fala, cada frase, cada período, em recriar com a máxima proximidade possível o clima e o contexto do romance e, é claro, às mais de mil páginas que compõem o romance.



PAULO BEZERRA

é paraibano de Pedra Lavrada, professor de Língua e Literatura Russa da USP e tradutor de Dostoievski, entre vários outros.

SUPLEMENTO



Capa: "São Jerônimo", ilustração de Leopoldo Tauffenbach



Apoio Institucional:

Governador do Estado de Minas Gerais
Secretário de Estado de Cultura
Diretor-geral da Imprensa Oficial de Minas Gerais
Superintendente de Bibliotecas Públicas e Suplemento Literário

Fernando Damata Pimentel
Angelo Oswaldo de Araújo Santos
Eugênio Ferraz
Lucas Guimaraens

Suplemento Literário

Diretor
Coordenador de Apoio Técnico
Coordenador de Promoção e Articulação Literária
Projeto Gráfico
Escritório de Design
Diagramação
Conselho Editorial

Jaime Prado Gouvêa
Marcelo Miranda
João Pombo Barile
Plínio Fernandes
Gíria Design e Comunicação
Carolina Lentz - Gíria Design e Comunicação
Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Eneida Maria de Souza, Carlos Wolney Soares, Fabrício Marques
Elizabeth Neves, Aparecida Barbosa, Ana Maria Leite Pereira, André Luiz Martins dos Santos

Equipe de Apoio

Jornalista Responsável

Marcelo Miranda – JP 66716 MG

Textos assinados são de responsabilidade dos autores
Acesse o Suplemento online: www.cultura.mg.gov.br

O SUPLEMENTO é
impresso nas oficinas da
Imprensa Oficial do Estado
de Minas Gerais

Suplemento Literário de Minas Gerais
Av. João Pinheiro, 342 – Anexo – CEP: 30130-180
Belo Horizonte, MG – Telefax: 31 3269 1143
suplemento@cultura.mg.gov.br





Saint Jérôme lisant - George de La Tour

Poemas de MAIAKOVSKI

HINO AO SABE-TUDO (1915)

Toda a população de canto a canto
— gentes, passarinhos e invertebrados,
plumagens alertas, pelos eriçados—
nas janelas se põe cheia de espanto.

O próprio sol aguarda, com abril ao lado,
e até o encarvoado limpador
espera o evento raro, etéreo, superior —
a aparição de um sábio celebrado.

Não tem nenhuma qualidade humana.
É uma impotência bípede e senil,
com a cabeça totalmente insana
em sua tese “sobre as verrugas no Brasil”.

Dois olhos carnicieiros se cravam numa letra.
ah! como as letras confrangem a gente!
Um ictiossauro assim fincava o dente,
ao morrer, numa pobre violeta.

A coluna entortou como um timão quebrado,
mas o que importa ao sábio esse ínfimo acidente?
Ele aprendeu com Darwin e seu tratado
que o homem do macaco é descendente.

O sol se infiltra por um minúsculo buraco,
como pequena chaga purulenta,
e cai atrás de uma estante pulvurenta,
onde se empilham, caco sobre caco,

o coração de uma garota cozido em iodo,
o prístino pedaço de uma pedra preta,
e sob um alfinete o que parece no seu todo
a cauda seca de um mini-cometa.

Trabalha a noite inteira. Ressurrecto,
o sol afia os dentes para a humanidade.
Lá embaixo, os aspirantes à universidade
vão para as aulas com ar circunspecto,

de orelhas rubras; mas ao sábio em nada
afetará que cresçam tímidos e tontos;
por outro lado, estarão sempre prontos
para extrair uma raíz quadrada.

A CIDADE DE TODOS OS INFERNOS (1913)

As janelas cindiram a cidade infernal
em ínfimos infernos que sugaram a luz.
Os carros saltam, rubros belzebus,
e explodem nos ouvidos seu sinal.

Arenques Kerch nadam nas tabuletas,
ventos ameaçam noites intranquilas,
um velho chora procurando suas lunetas
e um bonde passa arregalando as pupilas.

Entre os arranhacéus, onde o ouro mora,
e o ferro dos trens é posto fora,
um avião urrou e caiu duro
e o olho do sol escorreu sangue escuro.

Sob os lampiões, entre as cobertas amassadas,
a noite desmaiou, lúbrica e nua,
e por detrás do sol pelas estradas
manquitolou, inútil e indolente, a lua.

NOITE (1912)

Roxos e brancos foram descartados,
sobre o verde jogaram um monte de ducados,
e nas palmas negras das mãos das janelas,
distribuíram incendiárias cartas amarelas.

Avenidas e praças não pareciam surpreendidas
ao vislumbrarem togas azuis sobre as casas.
E fogos cercavam de braceletes, como feridas
amarelas, pernas que há pouco tinham asas.

A turba — gato furtivo de pelo multicolor —
flutuava, sinuosa, em busca de portas-guizo;
todos queriam tirar um pouco do calor
da enorme bola rolante do riso.

Ao apelo de vestes que pediam patas,
infiltei em seus olhos um sorriso gaio;
negros gaiatos gargalharam batendo latas,
e em suas frentes floriam asas de papagaio.

ÀS TABULETAS (1913)

Leiam livros de ferro!
Sob a flauta, uma letra dourada
vai virar uma enguia defumada
e nabos de ouro saltarão da terra.

E se, aos latidos, as constelações
puserem a saltar suas estrelas,
as casas de sarcófagos, ao vê-las,
farão desfiles de caixões.

Quando por fim, com ares de fadiga,
os lampiões apagarem seus olhares,
morrão de amores, sob o céu dos bares,
pelas papoulas de faiança antiga.

RUIDINHOS, RUÍDOS E RUIDAÇOS (1913)

Dos ecos da cidade escoam os ruídos
de pneus sussurrados e rodas roncantes,
pés e patas são apenas resíduos,
pegadas e rastros para rotas distantes.

As moças passam com um ruído.
Caixas de ruídos, passam os caminhões.
Cavalos trotam com capas de arminho.
Bondes borrifam ruas com trovões.

Em infinitos túneis todos vão para a praça,
nadam pelos canais pensamentos cruzados.
E lá, focinho torcido e sujo de graxa,
o ruído é coroado imperador dos mercados.

TRADUÇÕES DE
AUGUSTO DE CAMPOS